4 (342) / 2016
ISSN 1220-6350

caiete critice

Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: Eugen SIMION

Neagoe Basarab. Modelul „omului desăvârşit şi întreg” (III)
de Eugen Simion

Penser l'Europe
de François Saint-Paul, Thierry de Montbrial, Jaques de Deker

Shakespeare
de George Volceanov, Gina Călinoiu, Jana B. Wild, Horia Gârbea, Lucia Verona, Radu Bogdan Stănescu

Suferinţa şi ameninţarea ei în orizontul istoriei
de Caius Traian Dragomir

caiete critice

Revistă editată de
Fundația Națională pentru Știință și Artă, Grupul interdisciplinar de reflecție
și
Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Nr. 4 (342) / 2016

Revistă indexată CNCS în categoria B

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretariat de redacție

Aida SARCHIZIAN

Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Oana SOARE

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edituraexpert@gmail.com
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350
ISSN (on-line): 2285-5041

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI
Jacques De DECKER (Belgia)
Serge FAUCHEREAU (Franța)
Valeriu IOAN-FRANC
Jaime GIL ALUJA (Spania)
Klaus HEITMANN (Germania)
Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)
Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)
Mihail METZELTIN (Austria)
Thierry de MONTBRIAL (Franța)
Basarab NICOLESCU
Dumitru ȚEPENEAG

caiete critice

CUPRINS

4/2016

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Neagoe Basarab. Modelul „omului desăvârşit şi întreg" (III)
Neagoe Basarab. „The thorough and whole man" as a model (II) 3

A GÂNDI EUROPA [ALOCUŢIUNI]

François SAINT-PAUL: „Oui, nous avons besoin de différences, parce que nous avons besoin d'identité"
„Yes, we need differences as we also need identity" 12

François Thierry de MONTBRIAL: „ ...est toujours le meme sujet qu'on traite avec différentes facettes et c'est tres bien ainsi"
„It is always the same subject that we treat differently every time and this is very good" 14

Jaques de DEKER: „ ...nos rencontres annuelles de «Cercle de Bucarest»"
„Our yearly meetings at «Bucharest Circle»" 16

CRONICI LITERARE

Constantin COROIU: Poveste din Cartierul de Est
West Side Story 19

SHAKESPEARE

George VOLCEANOV: Shakespeare studies in present-day Romania
Studiile shakespeariene în România de astăzi 27

Gina CĂLINOIU: Julius Caesar – A continuum of time
Iulius Caesar – O permanenţă în timp 37

Jana B. WILD: Hidden (pilgr)images. Two Slovak Shakespeares of the 1970s
(Pelerinaje) Imagini ascunse. Două reprezentări sheakespeariene slovace ale anilor '70 44

Horia GÂRBEA: Câte ceva despre faună la Shakespeare
Something about Shakespeare's fauna 48
Lucia VERONA: Elemente specifice literaturii polițiste în piesele lui Shakespeare
Elements of detection and crime fiction in Shakespeare's plays 57
Radu Bogdan STĂNESCU: Adaptarea textului literar în traducerea pentru subtitrare
Romeo şi Julieta: piesă, film, musical
Adapting a Literary Text In Subtitle Translation
Romeo and Juliet: play, film, musical 63

COMENTARII

Caius Traian DRAGOMIR: Suferința şi amenințarea ei în orizontul istoriei
The suffering and its threat in the horizon of history 71
Viorel COMAN: Panait Istrati – Între vocație şi aspirație
Panait Istrati – Between Vocation and Aspiration 75

CULTURĂ ŞI ECONOMIE

Lidia VIANU: Ce înseamnă „Recuperarea Anglisticii" în România?
What Does The „Recoup of the English Studies" in Romania Mean? 79

Ilustrăm acest număr cu lucrări
ale artistului plastic englez
Richard DADD
(1817-1886)

Eugen SIMION

Neagoe Basarab. Modelul „omului desăvârşit şi întreg” (III)

Abstract

După ce a comentat nivelurile discursive ale capitolelor consacrate diplomației medievale și artei vorbirii împodobite (pildele și parabolele biblice), în cea de a treia parte a studiului de față, autorul se oprește asupra semnificațiilor generale din Învățături... *Alături de alți specialiști (Dan Zamfirescu, G. Mihăilă), autorul consideră că paternitatea asupra operei aparține lui Neagoe Basarab – chiar dacă discuțiile specialiștilor rămân deschise –, iar aceasta, opera, scrisă într-o limbă liturgică și tradusă în românește după un secol, trebuie adăugată patrimoniului literar românesc. Acest adevărat tratat cu învățături, adresat celor ce aspiră să devină oameni desăvârșiți și drepți, care nu ocolește niciuna dintre marile virtuți ale conducătorului (în care se întrupează vocațiile eroismului și sfințeniei), este prima noastră capodoperă.*

Cuvinte-cheie: *domnitor, istorie, literatură, model, capodoperă.*

After He had commented the discursive levels of the chapters devoted to medieval diplomacy and art of the adorned speech (the parables and biblical parables), in the third part of this study the author focuses on the general meanings of the Teachings *....*

Along with other specialists (Dan Zamfirescu, G. Mihăilă), the author believes that the paternity of the opera *belongs to Neagoe Basarab - even if specialists talks remain open - and this opera, written in a liturgical language and translated into Romanian after a century it has to be added to Romanian literary hermitage.*

This real treaty with teachings addressed those who aspire to become fulfilled and upright people does not avoid any of the great virtues of the ruler (In which embodies the heroism and sanctity vocations) and is our first masterpiece.

Keywords*: Ruler, history, literature, model, masterpiece.*

Cu sfârşitul acestui capitol dedicat relaţiilor, să spunem astfel, diplomatice, Neagoe lasă deoparte pildele şi parabolele biblice şi se adresează direct celor ce-l ascultă. Mai mult, se confesează, îşi asumă pe faţă proprietatea *Învăţăturilor*... Moment important în această naraţiune morală ce adună, ca albina, mierea înţelepciunii de peste tot. Neagoe vorbeşte aici ca un autor, nu numai ca un domnitor ce-şi pregăteşte urmaşul:

„Că domnul care iaste înţelept şi are minte, pentru numele său cel bun nu numai ce socoteşte şi ia învăţătură de la aceste

Eugen SIMION, Academia Română, preşedintele Secției de Filologie şi Literatură, directorul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The „G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

lucruri ce am scris eu, ci încă şi mai multe să va socoti cu mintea şi va chibzui ziua şi noaptea, ca să dobândească numele lui cinste. Şi pentru cinste, şi sângele şi-l va vărsa; că cinstea niciodată n-are odihnă. Pentru aceia si mie atâta mi s-au părut că va fi mai bine. Iar pre voi, iar cum vă va duce gândul şi firea că va fi mai bine, aşa veţi face, ce şi după socoteala voastră, cândai vă va fi fără părere rea. Că eu tot v-aş fi mai lungit învăţătura pentru aceşti soli, carii vor veni la voi, şi tot mai zic: toate cuvintele ce le vor grăi solii să le ascultaţi şi să le răbdaţi. Căci că nu sunt acelea cuvintele lor, ci sântu ale stăpânilor lor, carii i-au trimes la voi."

Din tablou nu lipseşte figura pribeagului, nici aceea a domnitorului care, în faţa forţei pe care n-o poate învinge, îşi pleacă înţelept capul. Faimoasa idee a capului plecat pe care sabia nu-l taie, dar nici nume bun nu-i face... O idee ce agită şi, de cele mai multe ori, irită pe moraliştii români, ieri ca şi azi. Cei mai înverşunaţi dintre ei, cred că este vorba de o laşitate detestabilă devenită, cu vremea, o dimensiune organică a spiritului românesc. Nu cred că este aşa, dar, aici nu intră în discuţie opinia comentatorului de azi, ci părerea unui domnitor inteligent care trăieşte sub turci la începutul secolului al XVI-lea. Părerea lui este, mai întâi, că: „mai bună iaste moartea cu cinste, decât viaţa cu amar şi cu ocară", şi că viaţa de pribeag (pe care Neagoe însuşi, mărturiseşte, a cunoscut-o) nu-i deloc bună, este chiar umilitoare („eşti de toţi oamenii dosădit"). Aşa că, pentru a-şi apăra ţara, domnitorul să ştie să poarte război, nu înainte însă de a chibzui bine dacă are şanse de a-l câştiga. Recomandă, dacă înţeleg bine, strategia de hărţuire... Iar când confruntarea este inevitabilă, domnitorul trebuie să fie în faţă, să nu rămână în urma oştenilor, să tocmească bine tunurile şi oştenii „tot pe cete". Modelul războinicului (eroul predilect, repet, laolaltă cu *Sfântul*) al imaginarului medieval răzbate şi în aceste rânduri:

„Iar tu să mergi dreptu faţă la faţă spre vrăjmaşii tăi, fără nici o frică; iar căci vor fi ei mulţi, nimic să nu te înfricoşăzi, nici să te îndoeşti. Că omul viteazu şi războinic nu să spare de oamenii cei mulţi; ci cum răsipeşte un leu o cireada de cerbi, şi cum omoară un lup o turmă de oi cît de mare şi cum răshiră un glonţu de tun multe cete de ostaşi, nu căci iaste el mic, ci căci că vine cu mare rane şi cumplire, pentr-aceia răshiră şi răsipeşte multe cete de oameni, aşa şi omul viteaz şi bărbat şi hrăbor nu să înfricoşază de oameni mulţi. Că omului viteaz toţi oamenii îi sînt într-ajutor, iar omului fricos toţi oamenii îi sântu duşmani, şi încă şi de ai săi iaste gonit şi batjocorit şi hulit."

Înainte de a porni războiul, domnitorul trebuie să încerce însă să-l evite. Aici intervine ideea capului plecat. Neagoe judecă fără vanitate această situaţie. Recomandă, s-a observat, demnitatea şi curajul în faţa duşmanului, dar dacă duşmanul, zice el, vine „cu oşti grele şi cu putere mare", nu porni să te baţi deîndată cu el, că te striveşte. Încearcă să-i dai pradă (să-l îmbunezi cu daruri), cum face şoimul din parabola pe care o relatează. Şoimul are inima vitează şi bărbată, dar când îl atacă vulturul, mai puternic, cedează, numaidecât, ca să scape, pasărea pe care tocmai a vânat-o: „Aşa şi voi, fraţilor, sunteţi ca şi şoimul şi multe biruiţi, şi iaste vânatul în mâinile voastre, adecă avuţiia. Deci, de veţi vedea pre niscare limbi păgâne să se pornească asupra voastră cu oşti grele / şi cu putere mare, voi nu vă potriviţi lor şi să vă bateţi cu dânşii într-acel ceas, ci socotiţi ce le veţi slobozi din unghile voastre vânat, adecă avuţie, să le daţi să mănânce, ca să să părăsească de voi, cum şi vulturul lăsă pre şoimu."

Ce-i de obiectat faţă de această strategie elastică în care vitejia să fie înlocuită, în situaţii grave, cu morala capului plecat? Neagoe prevede şi împrejurarea că „niscare limbi păgâne" nu se mulţumesc cu ceea ce un popor mic le oferă şi nu părăsesc scena cu prada şoimului în gheare. Atunci ce-i de făcut? Atunci, spune el, domnitorul împresurat trebuie să iasă cu curaj la luptă cu duşmanul copleşitor, şi, luând ca ajutor pe Dumnezeu în inima sa, să folosească tactica de hărţuire de care am amintit. Războinicul inteligent şi curajos să ia locul, cu alte cuvinte, diplomatului ce-şi pleacă resemnat capul în faţa inevitabilului şi, astfel, mitologia eroismului medieval este reabilitată în această

scriere răsăriteană în care modelele de existenţă sunt puse, pe drept, la încercare... Avea dreptate Nicolae Iorga să considere *Învăţăturile...* „un produs al spiritului militar de la începutul veacului al XVI-lea" şi să descopere în el „un suflu războinic admirabil"[1]. De observat însă că, în fragmentul din *Învăţături...*, „suflul războinic" începe după ce Neagoe epuizează căile diplomaţiei militare.

Să observăm că în *Învăţături...*, mai toate virtuţile omului medieval (*forma mentis*) sunt reprezentate de figura domnitorului. El este cel care vorbeşte în text (este, altfel zis, vocea naraţiunii) şi, în acelaşi timp, prezintă modelul de existenţă: *omul desăvârşit şi drept* care uneşte în sine idealurile religiei (sfinţenia), dar şi curajul (vitejia), fidelitatea, vocaţia sacrificiului, adică virtuţile războinicului. Neagoe le întruneşte pe toate: este un om credincios, şi pune înainte tuturor însuşirilor modelului pe care îl propagă devotamentul creştin. Deviza lui, mărturisită aproape în fiecare pagină, este că nimic nu se poate înfăptui fără iubire și fără încredere în divinitate. Credinţa este, aşadar, cea dintâi armă a ostaşului, ca şi a domnitorului care conduce pe ostaş. Când nu răzbeşte cu arma cuvântului, îşi înfruntă duşmanul cu dârzenie, după ce a ridicat o rugăciune. Dumnezeu este, în aceste momente grave (limbile păgâne cu care trebuie să se confrunte sunt copleşitoare) singurul lui sprijin. Pe scurt, domnitorul este, în această naraţiune morală, reprezentativă – mai spun odată pentru mentalităţile evului de mijloc răsăritean – un erou exponenţial. *Eroul învrednicit*, cum se spune în limbaj bisericesc, de două ori învrednicit, dacă nu de trei: împacă credinţa (sfinţenia) cu virtutea cavalerească (curajul, fidelitatea şi ideea sacrificiului) şi, a treia: *înţelepciunea*.

Ca drept creştin şi încrezător în idealul măsurii şi al modestiei, Neagoe nu se socoteşte un înţelept. Fuge de această ispită, se apără de orice laudă, vrea chiar ca numele lui să rămână pentru cumpătarea, umilinţa şi milostivenia sufletului său. La sfârşitul capitolului al XII-lea, acolo unde face mărturisiri despre „pecetluirea cărţii aceştiia" (adică autentificarea spuselor sale şi a scrierii lor), autorul mai confirmă o dată că el a gândit-o şi a scris-o, dar, ca să nu se creadă că are trufie în el, îşi cere iertare, creştineşte, de la cei care îl ascultă. Mai mult, nu-și recunoaște merite înalte („să aibă minte desăvârşită") sau că are vreo „vrednicie" în el, dimpotrivă, se consideră un păcătos, nimic mai mult. S-a învrednicit, „s-a ostenit" doar să transmită ce-a aflat de la sfânta biserică... Neagoe face, altfel zis, un act de pocăinţă. Se umileşte ca să nu fie bănuit de trufie. Trufia, vanitatea, lauda, în genere, sunt astuţii ale diavolului. Aşa că înţeleptul Neagoe se leapădă de ele, se leapădă – se va vedea – chiar şi de suspiciunea de a se credea înţelept. Începe prin a-şi cere iertare elevilor, fraţilor, fiului său, adică destinatarilor predilecţi ai *Învăţăturilor* sale:

„Şi iar, fătul mieu, Teodosie, şi voi, iubiţii miei fraţi şi moşteni împărăţiii şi domniei noastre, mai nainte de semnul peceţii eu am cerşut de la voi ertăciune, ca să ertaţi pre mine păcătosul de voi fi greşitu, sau vă voi fi dosădit cu aceaste cuvinte ce am scris aici. Că pentru voi m-am silit şi m-am nevoit, şi acum, la sfârşit, deaca sfârşiiu, iar plecai faţa mea spre dragostea dumneavoastră. Că eu nu mă socotescu a fi vreun înţeleptu, sau să aibu minte desăvârşită, sau să fiu cu vreo vrednicie întregu sau slujitoriu şi îngăduitoriu lui Dumnezeu, ci sântu mai păcătos

1 În *Istoria literaturii române. Introducere sintetică*, 1929.

decât toţi câţi sântu născuţi pre pământu. Şi înţeleş şi auziiu gura lui Solomon zicându: «Dă înţeleptului pricină, şi mai înţelept va fi». Pentr-aceia şi eu, măcar de nu sântu harnic şi vrednic să arătu cătră voi atâta ostenele, iar dumneavoastră încă mai mult să adaogereţi bunătate cătră Dumnezeu şi cu dragostea cea dumnezeiască şi cu cuvintele lui să o umpleţi. Ca să împărăţiţi [împreună] cu Domnul nostru Iisus Hristos în ceriu, a căruia iaste slava, cu tatăl şi cu duhul sfânt, acum şi pururea şi în vecii vecilor, amin."

O mică frază din acest mic discurs al pocăinţei, intrat şi el în retorica medievală: [să fiu iertat] „de voi fi greşitu sau vă voi fi dosădit *cu aceste cuvinte ce am scris aici*", mai precis; ultima parte din mica frază. Aceea care se justifică şi se confirmă, încă o data, pe sine ca autor. Un autor, putem adăuga, fără fumurile autorlâcului. El nu are conştiinţa proprietăţii intelectuale (va apărea mai târziu în mentalitatea europeană), doar conştiinţa loialităţii şi a *adeverinţei* sale. S-a ostenit, *s-a silit* – cum spune – să spună ceea ce ştie despre „sfânta adeverita credinţă", dar, dacă a greşit, „a dosădit" ceva fără voia sa, atunci cere iertare, se smereşte. Sigur, această mărturisire nu închide discuţia savanţilor despre cine este realul autor al *Învăţăturilor*..., dar confirmă faptul, dacă mai era necesar, că Neagoe se identifică integral cu discursul său moral...

Înţelepciunea, care nu lipseşte din nicio *lecţie*, este o noţiune filosofică şi morală, cu posibilităţi şi funcţii multiple, de la diplomaţie la administraţie. Neagoe este, pe lângă cele arătate mai înainte (şi care ţin de modelul epocii), un om chivernisit, un bun gospodar al ţării. În misia lui de pedagog (care se exercită în cartea pe care o discutăm aici), el pune accent pe această calitate. Principele pe care îl educă pentru a putea prelua, într-o zi, conducerea ţării, trebuie să fie, pe lângă toate celelalte (virtuţi înscrise, putem spune, în fişa postului), un bun gestionar al treburilor din interior. Un gospodar sau un *hospodar*. Aşa că în scenariul *Învăţăturilor*... un loc considerabil ocupă, după cum s-a putut remarca din comentariile de până acum, sfaturile practice (de la organizarea oştirii pe cete şi tactica de hărţuire a adversarului până la aşezarea la masă şi etica moderaţiei în judecata publică).

Pe această fişă comportamentală (să-i spunem: *fişa bunei purtări* sau *îndrumare de bună conduită*) se află şi alte reguli pe care Principele este nevoit să le respecte, dacă vrea să devină un bun conducător, cu bun nume în lume. Selectăm câteva din aceste texte spătoase, la propriu şi la figurat, pline de parabole şi de restricţii morale: „să fugim de îndelungarea mâniei" şi „să alergăm cătră dragostea şi cătră dulceaţa cea dumnezeiască", „să faci judecată dreaptă şi bogaţilor şi săracilor [...], să nu vă pripiţi [...] că mai bine să nu vă fie voia deplin şi inima înfrântă, decât să faci săracului strâmbătate", „să împarţi milostenie ca să fii şi tu miluit de faţa Domnului nostrum Isus Hristos [...], de aceasta şi eu vă învăţ să aveţi mâna întinsă cătră toţi, însă nu cu făţărie, şi fiştecăruia după lucrul său şi căruia cum îi va fi slujba, aşa să-i fie şi cinstea şi umila [...], cu socoteală", „fu arătat să fie camăta un lucru cumplit şi o patimă ficleană [...], nu mai face cămătărnicie", „pentru aceia, fâtul meu, când vei face milostenie, să nu trâmbiţezi, nici să strigi înaintea ei ca făţarnicii, ca ia au urât aceasta şi nu iubeşte lauda şi trufa, ci şi-au ales smerenia", „te păzeşte dar să nu schimbi acel / miros frumos [de tămâie] din vremea sfintelor rugăciuni intru împuţâciunea cea rea a pismei, nici să întorci rugăciunea în blestem", „ia aminte, fâtul meu, şi socoteşte de vezi puterea cuvântului rugăciunii, cât iaste de rea pizma când face omul rău pentru rău."

Ce ne spun aceste reflecţii morale? Întâi că ele nu sunt, de bună seamă, cu totul originale, le găsim, sub alte formulări, şi în letopiseţile noastre, ele exprimă morala timpului. Un timp construit din nestatornicii, cum zic des cronicarii moldoveni, într-o lume, ea însăşi, foarte nestatornică. Fapt curios, totuşi, discursul lui Neagoe sugerează linişte interioară şi, deşi face mereu referinţă la primejdii şi la uneltirile oamenilor pizmătăreţi şi ticăloşi, învăţătura sa recomandă stabilitate, chibzuinţă, moderaţie – cum s-a putut reţine – cumpătare, netrufie şi, mai ales, *milostenie*. Toate acestea intră în codul moral pe care îl transmite acest excep-

ţional tratat pentru uzul unui principe răsăritean ce aspiră să fie, înainte de toate, un *om desăvârşit şi drept*.

Înainte însă de a se despărţi de elevii săi, Neagoe le face ceea ce în retorică se cheamă o *etopee* sub forma unei rugăciuni la ieşirea sufletului său. O rugăciune, de bună seamă, închipuită, cu „cuvinte de umilinţă". Cum se convine să facă un om credincios când se desparte de coconii şi cocoanele, de boierii şi de slugile sale (capitolul XIII). Un discurs de adio, ţinut înainte ca „robul [...] cel păcătos şi ticălos", nebăgătoriul de seamă şi neînţeleptul Neagoe se pregăteşte să intre „prin uşile strâmtării". Un discurs plin de afecţiune şi, dacă am folosi stilul *Învăţăturilor* de până acum, am putea spune că discursul îmbracă hainele cernite ale întristăciunii şi ale umilinţei:

„Astăzi limba mea, cu carea de-a pururea vă îndulceam şi dinpreună cu voi petreceam şi ne veseleam, acum să amărî şi să încue şi de acum nici o vorbă dulce nu vă poate răspunde şi să vă grăiască. Astăzi frumseţea feţii mele, care o spălam în băile cele calde şi în odihna cea bună şi în slavă dăşartă, acum toate întunecară. Şi urechile mele, cu care ascultam vioarăle / şi tobele şi surlele şi canoanele şi alte feliuri de veselii multe, acum să astupară. Astăzi anii miei şi zilele vieţii mele toate să sfârşiră, carii i-am cheltuit în zadar în lumea aceasta, şi slava mea trecu ca o umbră şi să uscă ca florile câmpurilor. Astăzi minteaa mea cea neînţeleaptă, cu carea niciodată n-am cugetat, nici am avut gându să mă gătescu de călătoriia aceştii căi, acum ce folos îmi iaste mie, celuia ce n-am făcut nici un bine înaintea Dumnezeului mieu celui bun?"

Sufletul ce se pregăteşte de o lungă călătorie unde îl aşteaptă vămile cele înfricoşate, sufletul, zic, mai aruncă o privire asupra lumii pe care o părăseşte şi, ceea ce vede, îl întristează şi mai mult, vede din nou imaginea inexorabilei treceri şi a *deşărtăciunii deşărtăciunilor*. Nu se exclude din proces, dimpotrivă, se culpabilizează şi se vaită cu o patimă bine cumpănită în faţa pustiirii şi pieirii fiinţelor şi lucrurilor. În această retorică împodobită de clişeele stilului religios medieval se strecoară şi note autentic existenţiale care-i dau culoare şi însufleţire. Este strigătul de durere al unui om care s-a bucurat de slavă în viaţă şi observă acum, în pragul morţii, că avuţia şi slava nu înseamnă nimic, se risipesc ca fumul, şi el se duce spre o înfricoşătoare judecată. Etopeea lui Neagoe este, într-adevăr, o rugăciune transformată într-un poem al durerii despărţirii de lume şi, totodată, un poem al pocăinţei:

„Spune-mi acum, ticăloase suflete, unde iaste domniia noastră, unde iaste muma noastră, unde sântu feciorii şi fetele noastre, unde iaste slava cea dăşartă a lumii aceştiia şi bucuriia ei? Unde sântu băile cele calde şi umplerea voii trupului nostru? Unde sântu grădinile noastre cele frumoase, cu mesele cele întinse şi cu cărnuri cu miros bun şi frumos? Unde iaste vinul, carele totdeauna veselea inima noastră? Unde sântu vioarăle şi tobele şi surlele? / Unde sântu caii noştri cei frumoşi şi împodobiţi cu rafturi poleite şi cu şale ferecate? Unde sântu inelele noastre cele cu pietri scumpe? Unde sânt diadimele cele împărăteşti, care era împodobite cu mărgăritariu şi cu pietri de mult preţ? Unde sânt gurile hainelor împărăteşti? Unde iaste aurul şi argintul dintr-această lume, ticăloase suflete? Că pentru lăcomiia aurului şi a argintului tău şi a altora, care nu iubeşte Dumnezeu, tu te-ai dăspărţit de faţa cea dulce a Dumnezeului tău. Ci de acum temniţile iadului vor să te sature şi vei să auzi, o, vai de tine, sufletul mieu, în gheena focului celui de veci, că n-ai crezut niciodată că vei să mori şi să te dăsparţi aşa, sau de munca [în] care vei să te munceşti, ci ca un făr' de moarte şi ca un orbu ai greşit lui Dumnezeu. O, lacome şi nesăţiosul mieu suflet, vai de tine! Au n-ai auzit glasul carele striga în pustie, al lui Ioan Botezătoriul, care mărturisea cu glas mare / şi zicea către toţi: «Carele vine dupre mine, acela iaste mai tare decât mine, căruia nu-i sântu vrednic să-i dăzleg încălţămintele. Acela vă va boteza cu duhul cel sfântu, căruia îi iaste lopata în mâinile lui şi va râni ariia sa şi va aduna grâul său în jicniţile sale, iar pleavele va arde cu focul cel nestinsu». Iar tu, sufletul mieu, încă te-ai aflat pleave înaintea Domnului nostru Iisus Hristos, iar tu, acum, pentru faptele tale, eşti înghiţire iadului şi

focului celui de veci."

Care-i valoarea estetică a acestor *Învățături*... religioase, morale, gospodăreşti, ceremoniale, cum am văzut că sunt aceste precepte pedagogice spuse de un principe din Ţara Românească (domnitor) ajuns la vârsta senectuţii? Cum le putem revendica pentru literatura română, fiind scrise în slovenă şi traduse, un secol mai târziu (pe la mijlocul secolului al XVII-lea, cu aproximaţie), de un autor necunoscut? Las pe specialişti să găsească răspunsul bun. Eu, critic şi istoric literar, iau textul ca atare şi, dându-i crezare lui Neagoe care, s-a reţinut, scrie în două rânduri cel puţin, că el *a ostenit* să scrie aceste *Învăţături*... în limba folosită atunci în Biserica ortodoxă română (slavona), îl citesc cu atenţie în transpunerea făcută, probabil, de un călugăr (sau ce-o fi fost el), oricum deştept şi talentat, şi constat că, în limba timpului (timpul când a fost tradus, adică în secolul al XVII-lea, repet) şi cu mentalităţile de atunci, textul oferă mari surprize criticului estet. Scriitura este, desigur, proprietatea traducătorului, dar ea exprimă gândurile şi, bănuim, modul de a orândui lucrurile vieţii şi ale religiei şi chiar modul de a fi al autorului iniţial, vorbitor, probabil, de slavonă. Ideea că tot ce nu-i scris în limba română, în timpurile când româna nu era încă o limbă literară, este eronată. Cine răsfoieşte istoriile literare franceze observă că ele cuprind şi scrierile în limba latină (limba bisericii) apărute înainte de a se naşte *limba romana* (franceza veche). Cazul *Învăţăturilor lui Neagoe*..., dincolo de chestiunea originalităţii şi autenticităţii lor – chestiune în bună parte rezolvată de specialişti – este, într-un anumit sens, mai simplu şi, în acelaşi timp, mai complicat pentru valorizarea estetică a textului. Mai simplu, zic, pentru că ştim că ele au fost traduse, la un secol distanţă de când au fost scrise, într-o limbă cu valori estetice şi, aspectul complicat, e că citim şi judecăm copia nu originalul unei opera morale, într-adevăr, de prim rând în cultura noastră. Nefericirea, pentru criticul care trebuie să dibuiască într-un discurs din secolul al XVII-lea, este că nu ştie, măcar, cine este traducătorul şi dacă el a respectat sau nu, întocmai, originalul slavon. A făcut – după obiceiul timpului – interpolări sau nu? A împodobit sau a sărăcit frazele, iarăşi, după procedeul copiştilor orgolioşi (orgolii de creatori de a doua mână) şi isteţi? Iarăşi nu ştim.

Dan Zamfirescu, cel mai pasionat de subiectul *Învăţăturilor*... şi cel care a adus, în ultima vreme, împreună cu Gheorghe Mihăilă (un erudit filolog slavist), cele mai multe lămuriri în cazul pe care îl discutăm, nu exclude posibilitatea unor interpolări, neglijabile însă, în traducerea din secolul al XVII-lea, „incapabile – adaugă el – să modifice arhitectonica genuină a scrierii". Concluzia lui este neșovăielnică: „un singur om, un mare artist al cuvântului, a gândit şi a elaborat această carte, care este întâia noastră capodoperă".[2] Aşa este sau, pentru a rămâne în spiritual adevărului estetic – unde prudenţa este obligatorie (prudenţa cade bine când este vorba de lucruri estetice în care intră, prin definiţie, multe inefabile) – aşa ar putea fi cu *Învăţăturile*... acestea scrise în limba liturgică – slavonă – înţeleasă doar de oamenii bisericii şi, în parte, de cancelariile domneşti. O capodoperă, să admitem, care adună înţelepciunile lumii creştine din răsăritul Europei, cam în acelaşi timp, cu apariţia primului text în limba română (celebra *Scrisoare a lui Neacşu* din 1521), într-un secol în care Rabelais publică *Gargantua şi Pantagruel*, iar Montaigne scrie *Eseurile* sale – cea mai mare operă de meditaţie a Evului Mediu occidental.

Ce ne spune azi această operă morală în care Edgar Papu, erudit analist al stilurilor româneşti, descoperă manifestări ale barocului timpuriu? Înainte de a vedea stilul să sintetizăm formele conţinutului, substanţa acestei literaturi parenetice, cum îi spun vechiştii noştri[3]. Să spunem, mai întâi, că este o operă morală *predată* (*scrisă*, ne asigu-

2 Introducere la *ed. cit*., Ed. Minerva, 1974.

3 Cf. Dan Horia Mazilu: *D.G.L.R.*, art. *Neagoe Basarab*, Ed. Univers enciclopedic, 2012.

ră naratorul) unui destinatar precis (Teodosie, viitorul Principe al Ţării Româneşti) şi boierilor de pe lângă Curtea Domnească. Naratorul este chiar Domnitorul ţării, Neagoe Basarab, care în două rânduri (poate de mai multe ori) se recunoaşte ca atare şi chiar mai mult: se identifică, tot în două rânduri, cu autorul acestor prelegeri private cărora el le numeşte *Învăţături*... Le numeşte bine. Aşa şi sunt: *Învăţături*... cu un conţinut religios şi moral, adaptate unui scop ce este, spre binele naraţiunii, mereu depăşit. Scopul dintâi este să facă educaţia viitorului domnitor (Teodosie) şi de acest lucru se ocupă chiar domnitorul, om cu experienţă, trecut prin multe, decis să transmită ceea ce ştie viitorului domnitor.

Autorul (naratorul) vorbeşte despre el, dar mai mult comunică un cod moral acceptat. De cine? De Dumnezeu, înaintea tuturor. Etica viitorului Principe trebuie să treacă, întâi, prin credinţa ortodoxă şi, în toate situaţiile, ea trebuie să fie plăcută lui Dumnezeu. Monarhul trebuie să fie, aşadar, un om al religiei. El trebuie să comunice în toate momentele existenţei lui cu divinitatea. Numai astfel va ajunge la „desăvârşire". Idealul său este, să mai spunem o dată, idealul „omului desăvârşit şi întreg" (în viziune isihastică). Un ideal şi, legat de el, un cod moral pe care autorul îl defineşte şi-l completează în toate capitolele cărţii. Leam semnalat deja. O sumă de virtuţi şi o listă lungă de interdicţii (păcate) pe care omul trebuie să le respecte. Ele se regăsesc în mai toate scrierile morale ale Evului Mediu şi, o parte dintre ele, intră şi în preceptele Renaşterii, cum s-a observat de mulţi. Omul, pentru a se sui pe treapta desăvârşirii, trebuie, de pildă, să capete mai întâi „minte slobodă şi chibzuită", firea lui omenească, de regulă căzută, să se înalţe „pe deasupra îngerilor". Este doar un sfat, o *învăţătură* din acest extraordinar, în fond, tratat de morală practică şi, prin nota lui religioasă, un tratat, indirect, de metafizică în spaţiul răsăritean în care popoarele se mişcă des şi culturile se interferează. Dominant este punctul de vedere al religiei ortodoxe când este vorba de *moarte, frică*, de sentimentul deşertăciunii şi de alte teme delicate. Iată cum este tratată frica, văzută ca o formă a „spaimei de gol" şi un efect al părăsirii graţiei divine: „Şi mă întâmpină frica de care mă temeam, şi frica cea de noapte mă cuprinse şi traiul vieţii mele se întoarse întru suspini, iar eu strigai către Dumnezeu şi nu mă auzi, chemai ajutor de la cel de sus şi nu-mi veni. Că mă părăsiră şi tată-mieu şi muma-mea şi fraţii şi rudeniile şi prietenii, toţi mă lăsară singur între aceste nevoi şi întristăciuni, făr-de mângăiare".

Justificarea este, aici, existenţială (splendidă), fără argumente metafizice. Este o temă pe care o dezvoltă mai ales filosofii, moraliştii şi scriitorii. Edgar Papu găseşte un argument pentru a semnala viziunea barocă în învăţăturile lui Neagoe. Eu aş vedea în aceste, repet, notaţii despre frică (frica dinaintea neantului) un adânc sentiment existenţial, o intuiţie a singurătăţii în faţa morţii. Revin: o operă, dar, pedagogică, un cod moral şi, în subsidiar, metafizic, întrucât Neagoe ia în discuţie şi *blestematele chestiuni insolubile* (subiectele predilecte ale metafizicii, în toate timpurile), în fine, o carte de învăţătură în care regăsim, sub forme poate elementare, dar regăsim, ceea ce se cheamă o filosofie de viaţă, concentrată – cum am precizat de mai multe ori – în jurul unui model uman „omul desăvârşit şi întreg".

Şi literatura directă şi indirectă de unde vine? Prin ce se revelează? Din profunditatea gândirii şi frumuseţea limbajului ce se luptă încă, în această fază (secolul al XVII-lea, de când datează traducerea *Învăţăturilor*...) cu imperfecţiunile gramaticii româneşti. O limbă, totuşi, în bună parte coagulată, capabilă să exprime noţiunile mai complicate ale meditaţiei teologice şi ale reflecţiei morale. Neagoe, să se observe, nu foloseşte prea mult metafora biblică (aşa cum va face mai târziu Antim Ivireanu în *Didahiile* lui), nici nu împodobeşte prea mult pomul stilului său sfătos şi meditativ. Recurge la *pilde*, parabole, fabule şi, în genere, nu se îndepărtează niciodată prea mult de preceptele cărţilor sfinte, dar, când este să-şi comunice ideile, le comunică într-un mod mai simplu, fără să-şi încarce fraza. Este, prin excelenţă, un spirit reflexiv, min-

tea lui este aşezată şi, după cum s-a putut constata, recomandă totdeauna *nemânia*, blândeţea cuvântului, discreţia în relaţiile cu oamenii şi frica de Dumnezeu, bineînţeles. Spre deosebire de frica de dinainte (frica existenţială), care destabilizează, risipeşte fiinţa şi paralizează spiritul şi întunecă sufletul, frica de Dumnezeu este stabilizatoare şi rodnică. Ea stăpâneşte firea omenească şi o poate înălţa, mai citez o dată memorabila sintagmă, din suspinuri „pe deasupra îngerilor"...

Cât de local, „răsăritean", românesc – în fine – este spiritul acestor excepţionale *Învăţături*... scrise (să admitem) de un domnitor cultivat, credincios, mare ctitor de mănăstiri, gospodar chibzuit şi înţelept, zic, şi cât de european este modelul „omului desăvârşit şi întreg"? S-a ridicat de mai multe ori această chestiune cu precădere de către ultimele generaţii de cercetători ai fenomenului. Ce este cert şi ce trebuie, cred, subliniat este faptul că *Învăţăturile*... sintetizează ceea ce îndeobşte numim înţelepciunea răsăriteană. Ele nu pun în discuţie – sau n-am observat eu – problema originii noastre (cum fac de regulă cronicarii moldoveni şi, în secolul al XVIII-lea cărturarii prelaţi ardeleni, profesori de conştiinţă naţională!), ele atacă (mă rog, discută) chestiuni de ordin moral şi religios, vor să educe un viitor conducător şi să impună, într-o lume plină de strâmbătăţi şi nesiguranţă, un model de viaţă înţeleaptă. Ecuaţia ei începe cu cinstea şi se încheie cu smerenia. Un şir lung de înţelepciuni ce exclud violenţa şi făţăria, trufia şi toate cele şapte păcate biblice. Cât de *răsăritene* sunt aceste precepte? Sunt, le regăsim în mai toate scrierile de acest gen, pentru că toate izvodesc din scrierile creştine. Le regăsim şi la Cantemir, combinate, acolo, mai mult cu ideile din filosofia antică. Interesant este faptul că Neagoe pune accentul pe blândeţe şi bunătate şi recomandă insistent *milostenia* ca factor esenţial în relaţiile dintre indivizi. Se configurează în sfaturile lui o *etică a milosteniei*, putem zice. În ea se întrevede şi omenia românească, dar şi discreţia (*să ai milă, dar să nu te lauzi cu milostenia!*) şi modestia, moderaţia, în genere, în toate. Neagoe detestă, în chip deosebit, *trufia* (primul, după cum ştim, dintre păcatele de moarte, în viziunea creştină), cere modestie şi îngăduinţă. Îngăduinţă înseamnă toleranţă, toleranţa înseamnă înţelegere şi înţelegerea duce la pace şi bunătate. Cam acesta este, în rezumat, lanţul determinărilor în logica răsăriteană. În centrul ei se află *înţelegerea*, zice patru secole mai târziu filosoful creştin Nae Ionescu. Noi, răsăritenii, tindem *să înţelegem* universul, pentru că vrem *să pătim, să trăim* cu el, în timp ce occidentalii vor doar *să-l cunoască* şi *să-l stăpânească*? O fi aşa, o fi altfel? A înţelege nu înseamnă, oare, a cunoaşte? Şi poţi, oare, să cunoşti fără a înţelege bine?

Neagoe nu-şi pune în chip expres această chestiune, dar orientează toate *Învăţăturile* sale în sensul înţelegerii şi perfecţiunii, întregirii morale și spirituale a omului... Să ne amintim de sfaturile pe care le dă viitorului Principe şi oamenilor lui când se întâmplă să primească un sol străin: să fie tăcut, să asculte în linişte şi, orice ar auzi, să nu arate pe faţa lui întristare. Nici să slobode din gură cuvinte nepotrivite, *să-şi tăinuiască* (un cuvânt esenţial în vocabularul său moral) gândurile. Mai citez o data frazele care lămuresc această strategie a tainei şi a precauţiei: „Cuvântul iaste ca vântul: deaca iese din gură nici într-un chip nu-l mai poţi opri... Şi toate cuvintele lui [ale solului] câte au zis, să le ţii minte şi nimeni să nu le ştie. Că de-ţi vor fi adus veşti şi cuvinte, măcar bune, măcar rele, să nu te întristezi, ci să ai faţă şi chip vesel către toţi"... Are de-a face acest scenariu al discreţiei cu scepticismul românesc sau cu complexul pe care românii îl au faţă de străini, mai toţi biruitori, asupritori în vremea în care se desfăşoară acest monolog pedagogic? Are sau nu are, nu pot să-mi dau seama, dar recomandările lui Neagoe, om, repet, hârşit de viaţă, domnitor lucid, spirit religios, sunt bune, intră în codul moral al Principelui european. Prudenţa este mama înţelepciunii, la Est, ca şi la Vest, taina (tăcerea) este o virtute folositoare în Răsăritul pus de istorie mereu la încercare. Între altele, creează un bun nume şi-l răspândeşte în lume...

Vorbeam de stilul acestei naraţiuni ce uneşte elocinţa (oratoria) – virtute a retoricii medievale – cu fineţea meditaţiei morale. Edgar Papu o asociază, după cum am precizat, barocului timpuriu european[4]. Descoperă semne ale „barocului manuelin" în stilul Mănăstirii Curtea de Argeş (*semen ale exaltării şi ale excesului*, semne de *maraviglia* pe care le află şi în arhitectura din vremea regelui portughez Manuel cel Mare sau cel Norocos etc.), trece, apoi, la *Învăţăturile lui Neagoe*... şi descifrează, în interiorul frazelor sfătoase, nuanţe ale talentului *discreţiei* unite cu *virtutea discreţiei*. Autorul crede că acestea fac parte din codul estetic şi moral al barocului. *Frica*, de care am discutat mai înainte, *frenezia durerii* (venită pe filieră arabă), ideea spectacolului, imagistica, în genere, demnă şi maiestoasă, toate acestea şi altele ar fi, după Edgar Papu, o „expresie anticipatoare a marelui baroc", de nuanţă iberică. Cum să primim această ipoteză şi această demonstraţie stilistică? Nu-i, de altfel, singurul comentator care o face. Personal o accept, ca ipoteză de interpretare, nu mai mult. Totuşi, câteva lucruri mă fac să mă îndoiesc de ea – cel puţin metodic şi până la apariţia unor argumente mai solid estetice. Şi iată de ce: ştim (de la Jean Rousset, de pildă, care a studiat poezia barocului francez) că simbolurile barocului sunt *Circe* şi *Păunul*, adică simbolul metamorfozei şi simbolul ostentaţiei decorativului. Aici ar intra ideea spectacolului de care vorbeşte Edgar Papu, dar...

Dar, lăsând deoparte arhitectura Mănăstirii Curtea de Argeş, cât de puternică este această viziune în *Învăţăturile lui Neagoe*, care, să nu pierdem din vedere, fac sistematic, cu ostentaţie, putem spune, elogiul moderaţiei şi al modestiei, afurisesc trufia şi, încă o dată, repudiază cu vehemenţă lipsa de măsură, fastul, în toate, începând cu comportamentul şi închizând cu stilul de viaţă? Este limpede, modelul *omului desăvârşit şi întreg* nu este construit pe ideea ostentaţiei decorativului şi, dacă luăm în seamă morala din interiorul *învăţăturilor*, vedem că nici mobilitatea, metamorfoza nu sunt recomandate. Dimpotrivă, omul trebuie să fie statornic, auster, cumpătat, smerit (noţiuni, toate, ale unei civilizaţii a prudenţei şi a pudorii, cum este, în fapt, civilizaţia românească) şi cum ne conseiază înţeleptul, moderatul Neagoe, şi cum ne sugerează, în fapt, modelul uman pe care îl propune: *Omul desăvârşit şi întreg*.

Dar nu poate, mă întreb, ca idealul omului care ajunge la desăvârşire şi se întregeşte moral şi spiritual prin râvnă, rugăciune, milostenie, cumpătare, austeritate etc., nu poate, zic, ca acest ideal să fie slujit într-un discurs (oral sau scris) cu exuberanţe stilistice specific barocului şi mai departe: modestia nu poate îmbrăca în scriitură hainele decorativului excesiv, strălucitorului, frenezie retorice? Răspuns: ba bine că nu! Dar trebuie să dovedim cu argumente estetice, mai puţin (cu precauţie, de se poate) prin analogii care, de multe ori, ne încântă spiritul fără să ne convingă propriu-zis. Vreau să spun că *Învăţăturile*... acestea cu parfum de ceară topită din lumânări aprinse într-o modestă biserică valahă şi cu înţelepciuni vechi, trecute prin limbajul unui om (un domnitor învăţat sau un călugăr smerit şi erudit), plac enorm la lectură, ne întorc în timp şi ne sugerează reveriile unei lumi vechi ce îşi caută, în nestatorniciile, blestemăţiile şi spaimele istoriei, un model de existenţă bazat pe ideea de perfecţiune şi întregire a spiritului. Neagoe este, în fond, un moralist de clasă şi, în substanţa lui, un spirit liric melancolizant şi lucid. Aserţiunile lui, fie că sunt creaţii proprii sau sunt luate de la alţii, sunt memorabile, de o frumuseţe austeră şi demnă, neîncovoiate de disperare, chiar şi atunci când vorbesc de iminenta moarte. Un *monument de literatură politică, filosofică şi elocvenţă, o capodoperă a literaturii noastre morale*? Putem spune toate acestea, dacă umflăm puţin cuvintele, dar fără a ne îndepărta prea mult de adevăr.

4 Vezi „Barocul ca tip de existenţă", în vol. *Despre stiluri,* Editura Eminescu, 1986, cap. „Barocul lui Neagoe", p. 250-257.

E.S. François SAINT-PAUL

„Oui, nous avons besoin de différences, parce que nous avons besoin d'identité"

Abstract

*În alocuțiunea de deschidere a Colocviului internațional "A gândi Europa", **E.S. dl François de Saint-Paul, ambasadorul Franței,** pune problema existenței mai multor Europe, nu doar a două Europe, cum afirmă unii. Aceste diviziuni ale Europei sunt o realitate și sunt bune, deoarece asta înseamnă diferențiere, iar uniformitatea a fost întotdeauna un semn al vidului. A trece obstacolul globalizării nu înseamnă ca toate aceste Europe să fie uniformizate.*

Cuvinte-cheie: *diviziunile Europei, obstacolul globalizării, pericolul uniformizării, acceptarea schimbării, cazul Franței.*

*In his opening speech to the International Colloquium "To think Europe", **His Excellency Mr. François Saint-Paul, The Ambassador of France,** raise the question of the existence of many Europe, not only two Europes like others affirm. These divisions of Europe are a reality and it is good, because that means differentiation and uniformity has always been a sign of emptiness. To overpass the globalization obstacle does not mean that all these Europe will be standardised.*

Keywords*: Europe divisions, globalisation obstacle, uniformity danger, challenge acceptance, France case.*

Aș vrea, în primul rând, să mulțumesc organizatorilor acestui seminar și aș vrea să mulțumesc domnului Prim-ministru. M. Le Premier Ministre, vous avez parlé un français superbe et, en ma qualité d'ambassadeur de France, défendant la diversité culturelle et le plurilinguisme, permettez- moi de vous dire combien j'ai vraiment apprécié votre geste.

Dacă-mi permiteți, aș vrea să continui în limba franceză și numai câteva cuvinte, scurt.

Y-a-t-il deux Europe? Tel est le sujet de votre séminaire. Et vous faites effectivement référence aux divisions héritées de l'histoire et de la géographie.

Mais ne pourrait-t-on pas, même, aller plus loin? Ne pourrait-on pas dire «y-a-t-il plusieurs Europe»? Car il existe bien plusieurs divisions. La division par la géographie, et celle par l'histoire constituent de premières approches (souvent, d'ailleurs, la géographie rejoint l'histoire: si la France a toujours été proche de la Roumanie, par l'histoire, n'est-ce pas parce que, au fond, la géographie les avait éloignées?).

Mais il y a aussi la division par l'économie, par la sociologie, par les idées: l'Europe des jeunes, l'Europe de la richesse, l'Europe de la pauvreté.

Bref, il y a bien toute une série de divisions, qui parcourent l'Europe.

Face à cette réalité, je souhaiterais apporter trois commentaires. D'abord, sur les conditions d'acceptation de ces divisions, ensuite sur le cas français, enfin, juste très

S. E. François SAINT PAUL, his excellency, mr. Ambasador of France.

brièvement, une suggestion pour la prochaine réunion.

Tout d'abord je voudrais livrer quelques réflexions sur les conditions d'acceptation de ces divisions, de ces différences, en Europe. Oui, nous avons besoin de différences, parce que nous avons besoin d'identité. L'uniformité, c'est l'appauvrissement. L'uniformité dans la forme de pensée c'est l'appauvrissement. C'est bien la question qui nous est posé aujourd'hui: sous quelles conditions l'Europe peut-elle réussir à passer le cap de la globalisation? Notre réponse est simple: la globalisation du monde ne doit pas conduire à l'uniformisation du monde. En même temps, pour Europe il y a une condition: pour accepter ses différences, en son sein, il ne doit y avoir qu'un centre, fondé sur la perception d'intérêts communs et de valeurs communes. Les différences en Europe sont une réalité, mais il faut que le mouvement de l'histoire aille dans un seul et même sens. D'où les réflexions bien connues, sur les cercles concentriques, les coopérations renforcées, notamment celles de MM. Schauble et Lamers. C'est la notion de convergence vers laquelle nous devons tous aller, qui est le fondement du projet européen. Il ne peut y avoir plusieurs projets, il ne peut y avoir un projet avec des catégories fixes.

Pour avancer dans ce sens, l'Europe a besoin de croissance. C'est bien aujourd'hui la question principale que se posent probablement les hommes politiques et probablement vous aussi, M. le Premier Ministre. Comment retrouver la croissance? Car, sans croissance, il n'y a rien à partager et ni rien à distribuer. Là est bien la responsabilité éminente, le défi pour les hommes politiques.

Après ces premières réflexions, autour du thème des divisions des différences en Europe et des conditions pour qu'elles soient acceptables, et acceptées, je voudrais, brièvement aborder le cas français.

En France la grande difficulté c'est la conduite du changement. Je le dis volontiers ici, pour montrer que la Roumanie n'est pas seule à rencontrer ce type de problème. Nous avons en outre en France une particularité. Celle d'avoir de la notion de crise une approche négative et le regard tourné vers l'arrière. Nous avons cette façon bien française, de préparer l'avenir en regardant dans le rétroviseur, de faire de l'histoire, de la géographie, de tous les problèmes que nous connaissons, des excuses et non pas simplement des explications. Chacun à sa manière, chaque Etats-membre de l'Union européenne, avec ses caractéristiques nationales, rencontre cette même difficulté, qui est de nature politique. C'est pourquoi le grand enjeu en Europe pour les années à venir sera de créer les conditions nécessaires afin que les classes politiques retrouvent une capacité d'orientation et de conduite des réformes, y compris en la Roumanie.

En conclusion et si je suis très heureux de ce séminaire, je voudrais avancer une suggestion.

Pour l'avenir, pour la quatorzième session à laquelle, M. le Premier Ministre, je suis très désireux que vous participiez, je voudrais avancer une idée: ce séminaire est tout à fait intéressant, mais je ressens le besoin en Roumanie d'un forum sur le thème de l'Europe, forum qui réunirait des mondes qui aujourd'hui se côtoient mais ne se fréquentent guère: pourquoi ne pas réunir des intellectuels, des représentants de la société civile, des hommes politiques, des medias, des entreprises? S'agissant du monde économique, par exemple, je suis frappé, depuis mon arrivée il y a six mois, par le réflexe européen qui anime les chefs d'entreprise français. Et ce réflexe est partagé par l'ensemble des entrepreneurs européens en Roumanie. Pourquoi ne pas les associer?

Je serais très heureux, par exemple, que des hommes politiques, ou des chercheurs ou des commissaires, des entrepreneurs, confrontent leurs idées. «Voilà les problèmes auxquels nous sommes confrontés, voici quelque chose qui a réussi, voilà quelque chose sur lequel nous n'avons pas encore réussi» etc.

Parce qu'en résumé, si vous me posez la question *qu'est ce que l'Europe?*, je vous répondrai que l'Europe c'est d'abord une méthode, une méthode de dialogue.

caiete critice

Thierry de MONTBRIAL

„ ...est toujours le meme sujet qu'on traite avec différentes facettes et c'est tres bien ainsi"

Abstract

Alocuțiunea de deschidere a dlui Thierry de Montbrial la Colocviul internațional "A gândi Europa" se adresează în special d-lui prim ministru Victor Ponta. În virtutea prieteniei care-l leagă de România de 20 de ani, dl Montbrial vorbește foarte deschis despre grija pe care un om politic, ca dl Victor Ponta, trebuie s-o aibă față de Academia Română și despre faptul că scena politică românească este extrem de haotică, ceea ce o împiedică să joace un rol important pe eșichierul internațional.

Cuvinte-cheie: *primul ministru Victor Ponta, criza gravă din Franța, Academia Română, politica protector al culturii, politica internațională.*

Mr. Thierry de Montbrial's opening allocution to the International Colloquium "To think Europa" is addressed especially to Mr. Prime Minister Victor Ponta. By virtue of a long friendship that link him to Romania for 20 years, Mr. Montbrial speaks very openly about the care that a politician, like Mr. Victor Ponta, must to have given the Romanian Academy and about the fact that the Romanian political scene is very chaotic, that which brakes it to play an important role on the international chessboard of politics.

Keywords*: Prime Minister Victor Ponta, France crisis, Romanian Academy, politics protecting culture, international politics.*

Merci, M. le Président, chers amis,

Je vais être en fait très rapide puisque dans quelques minutes je suis supposé de reprendre la parole pour parler du sujet d'aujourd'hui, et, donc, si vous me le permettrez, je voudrais prendre les deux minutes protocolaires maintenant pour m'adresser directement à M. Victor Ponta. M. le premier-ministre, je veux dire ceci: moi, je fais partie, je crois, des français qui aiment votre pays. Je l'ai découvert en 1990, quelques mois après la chute du régime communiste, grâce d'ailleurs à M. Caius Traian Dragomir, ici présent, qui était ambassadeur à Paris à l'époque. Et vous me permettrez de l'autoriser de cette ancienneté pour vous dire deux autres choses je crois assez fortes. La première à vous dire, c'est de veiller à l'Académie Roumaine. Car c'est une grande institution, belle institution qui contribue, d'une manière majeure au rayonnement de votre pays. La deuxième, mon deuxième message c'est que nous parlons, dans ce séminaire, de construire, enfin, de penser l'Europe, d'ailleurs nous tournons toujours

Thierry de MONTBRIAL - Membru de onoare al Academiei Române, Institutul Francez de Relații Internaționale, Academia de Ştiințe Morale şi Politice (Franța), e-mail: romanenko@ifri.org.

autour du même sujet en réalité. Parce que, quand on parle d'identité, est-ce qu'elle exige une ou plusieurs Europes, etc., c'est toujours le même sujet qu'on traite avec différentes facettes et c'est très bien ainsi. Mais, disons juste deux mots, très rapide, sur la France et sur la Roumanie. La France actuellement traverse une crise grave. Cette crise est très profonde. Je pense, j'espère que la France la surmontera, c'est le problème de réforme, très difficile pour différentes raisons. Mais, à cause de son passe la France continue, malgré les difficultés actuelles, à avoir un certain rayonnement qui est un peu découplé, si vous voulez, des difficultés actuelles, même si les difficultés actuelles ont un impact. Pour la Roumanie, je pense que – et c'est là que je vous parle très franchement, et j'espère que vous me pardonnerez – je pense que la scène de la politique intérieure roumaine est, disons, tellement surchargée, pour employer une litote (en anglais *understatement*) que ça vous empêche d'avoir sur la scène européenne et a fortiori internationale le rôle que vous devriez avoir. Et je pense que c'est un point important que d'ailleurs se raccorde un peu au précèdent, parce que pour le moment la présence culturelle est d'autant plus importante que la présence politique sur la scène européenne et a fortiori sur la scène internationale est faible. Mon message que je vous dis respectueusement (et je profite de ce séminaire Penser l'Europe qui nous anime), c'est qu' il est vital pour votre pays et donc pour l'Europe, puisque la Roumanie est un pays important de l'Union Européenne, il faut que la Roumanie puisse jouer pleinement son rôle, il faut que la politique intérieure, les conditions de la politique intérieure le permettent. Ayant dit cela, je sais que c'est un vaste programme et qu'il est facile pour un observateur extérieur qui n'a aucune responsabilité de le dire, néanmoins, j'ai voulu vous le dire. Je vous remercie de votre attention.

caiete critice

Jacques de DECKER

„...nos rencontres annuelles de «Cercle de Bucarest»”

Abstract

Cuvântarea dlui Jacques de Decker la deschiderea Colocviului internațional "A gândi Europa" relevă asemănarea dintre Cercul lingvistic de la Praga, o modestă reuniune de savanți la început, dar care a avut apoi un rol decisiv în dezvoltarea gândirii lingvistice, și Cercul de la București, a cărui activitate de reflecție interdisciplinară asupra problemelor globalizării a fost inspirat de revoluționara carte a lui Edgar Morin, "Penser l'Europe". Cultura nu prea a fost luată în considerare de către Europa instituțională, deși s-au demarat multe inițiative și proiecte culturale, dar fără finalitate.

Cuvinte-cheie: *Cercul lingvistic de la Praga, Cercul de la București, problemele globalizării, Edgar Morin, cultura Europei.*

Mr. Jacques de Decker's speech at the opening of the International Colloquium "To think Europe" reveals the similarity between the Prague Linguistic Circle, a modest group of scholars at first, but having after a while a decisive role in the development of linguistic thinking, and the Bucharest Circle, whose interdisciplinary reflection activity on globalization issues was inspired by the Edgar Morin's revolutionary book, "Penser l'Europe". The culture was not be taken into account by institutional Europe, although they have started many cultural initiatives and projects, but without finality.

Keywords*: Prague linguistic Circle, Bucharest Circle, globalisation isssues, Edgar Morin, Europe culture.*

S'il est une paternité que je revendique volontiers, c'est celle d'avoir désigné nos rencontres annuelles de «Cercle de Bucarest» . Il ne s'agit pas du tout d'un cercle géopolitique comme on en dénombre dans le fonctionnement de l'Europe fédéralisée, mais d'un rassemblement comparable à celui du Cercle de Prague qui a joué un rôle déterminant alors, modeste réunions de savants au départ, il a apporté une contribution décisive à l'évolution de de la pensée linguistique. Dans le cas qui nous rassemble, il s'agit d'une réflexion collective, inaugurée à une époque où ce n'était pas encore l'usage dans les milieux académiques, dans le sillage de ce livre visionnaire qu'est le fameux «Penser l'Europe» d'Edgar Morin. Cette injonction lancée par un des esprits les plus éclairés de ce temps, le groupe que nous avons formé à l'initiative d'Eugen Simion s'est efforcé d'y obéir, réunissant à la fois des experts reconnus en la matière, et je songe ici en particulier à Thierry de Montbrial, mais aussi des intervenants venus d'autres contrées du savoir et de la culture. J'insiste particulièrement sur la culture, parce qu'elle constitue un secteur particulièrement mal aimé par l'Europe.

Jacques de DECKER, Academician, secretar perpetuu al Academiei regale de limba şi literatură franceză din Belgia, e-mail: dedecker.ritter@gmail.com

La culture, reconnaissons-le, a été oubliée par l'Europe institutionnelle. Alors qu'elle est son fondement le plus évident. Si l'on examine l'évolution de les initiatives prise par l'Europe en cette matière, il faut bien reconnaître que l'on assiste à une valse-hésitation des plus navrantes. Des idées ont fusé, des initiatives ont été prises, mais le plus souvent elles ont fait long feu. Si l'on considère seulement le domaine de la littérature, il y a longtemps que l'Europe aurait dû disposer d'un prix de l'ampleur du Nobel. Les tentatives en ce sens n'ont pas manqué, mais elles se sont souvent enlisées faute de ténacité dans l'effort. Et il en va ainsi dans quantités de domaines.

L'actuel commissaire à la culture se trouve devant un si vaste défi, étant donné la multiplicité des matières qu'il doit également traiter par ailleurs. Quelle priorité va-t-il accorder à ce domaine, cependant essentiel. On a parlé de «rétroviseur» à son sujet, et il est vrai qu'il n'est pas de culture réelle sans regard en arrière. Non pas par nostalgie ou passéisme. Mais parce qu'à la différence de la science, la culture ne perd jamais de vue ce qui a été accompli par ses officiants précédents, parce que leur discours inclut toujours ce qui s'est passé précédemment, et n'a rien perdu de sa pertinence. Les scientifiques, les technologues ont les yeux tournés vers le futur, ils ne voient pas l'utilité de regarder en arrière. Ce sont les gens de culture qui s'en chargent, apportant une réflexion qui prend en compte les errances du passé, et les mises en garde qu'elles comportent.

Puiser dans ce patrimoine, c'est se doter d'un réservoir de références, d'un éventail de d'essais et parfois d'erreurs qui peuvent nous épargner bien des déconvenues. Je suis d'autant plus heureux d'adopter cette méthode que je viens de Bruxelles. On peut parler, aujourd'hui d'un «œil de Bruxelles» comme on parlait jadis de «l'œil de Moscou». Mais en ce qui me concerne, il ne s'agit pas du tout d'une surveillance ou d'un contrôle quelconque. Tout au plus d'un point de vue, d'un lieu d'observation probablement privilégié, mais certainement pas inquisiteur. Avide plutôt de recueillir les expériences les plus diverses, de les confronter et d'aider à les harmoniser. Dans le grand concert, réuni ici, à Bucarest, de gens de volonté qui ne veulent pas que le concept d'Europe soit une coquille vide.

Constantin COROIU

Poveste din Cartierul de Est

Abstract

Dedicat timp de câteva decenii monumentalei ediții REBREANU, Niculae Gheran debutează tardiv cu o frescă în patru volume intitulată „Arta de a fi păgubaș", ilustrându-se astfel și ca un prozator cu un remarcabil suflu epic. Autorul cronicii vede în această narațiune-fluviu nonfiction, din care nu lipsește totuși ficțiunea, o spectaculoasă revanșă a talentului epic al unui scriitor cu o prodigioasă memorie și cu harul povestirii. Este relevată îndeosebi calitatea de fin observator al psihologiilor, ceea ce-i permite prozatorului și memorialistului crearea unei întregi galerii de portrete desfășurată de la un capăt la altul al tetralogiei.

Cuvinte-cheie: *mahala, personaj, portret, oameni, javre, bordel, grotesc.*

Dedicated for decades to the monumental critical edition on REBREANU, Niculae Gheran starts late with a fresco in four volumes entitled: „Arta de a fi păgubaș" ("The art of being a loser"), thus illustrating himself and as a writer with a remarkable epic flare. The author of the chronicle believes that this nonfictional flow-narrative, which is not bare of fiction though, is a spectacular rematch of the epic talent of a writer with a prodigious memory and with the storytelling gift. His quality of fine observer of psychologies is particularly emphasized, which allows the novelist and memoirist to create an entire gallery of portraits throughout the tetralogy.

Keywords*: slum, character, portrait, people, bitches, brothel, grotesque.*

Revanșa talentului

Extrem de puțini sunt cei de prin această parte a lumii care să ducă până la capăt un mare proiect. *Niculae Gheran* s-a dovedit a fi unul dintre ei. A investit aproape o jumătate de secol de viață şi de muncă asiduă în edificarea celei mai bune ediții critice, una exemplară cum o caracteriza Șerban Cioculescu, din cultura noastră: *Liviu Rebreanu*. Dar talentul literar obligă și el, cere să fie luat în seamă, onorat, nu te lasă să-l neglijezi. Uneori reuşeşte chiar să-şi ia revanşa, aşa cum, de altfel, s-a şi întâmplat în cazul lui Niculae Gheran. Comentând volumul „Cu Liviu Rebreanu şi nu numai", remarcam că Gheran, autorul lui, rememora, din vârful performanţei, când lunga cursă de mai multe decenii fusese parcursă, etapele şi obstacolele ei. Abia trăgându-şi sufletul, privirea în urmă îi dezvăluia ceea ce numea metaforic pădurea pe care a străbătut-o, pădurea Rebreanu unde „am doborât mulţi stejari, brazi şi mesteceni…, plină de buturugi şi aşchii, care mai de care amintind esenţa materialelor folosite cândva la ridicarea marilor construcţii… Ce să mai spun la apariţia ultimului tom din seria OPERE (textul din care reproduc este datat: 29 martie 2005 - *nota mea C.C.*) care, pe nesimţite, mi-a legănat lenea de a scrie pro-

Constantin COROIU - Scriitor, Iași, e-mail: constantin.coroiu@gmail.com.

pria mea carte, sufleteşte dorită mai mult? / Momentul mă ia pe nepregătite şi, efectiv, rămân interzis".

Era de înţeles starea lui Niculae Gheran. Să fie oare vorba de angoasa izbânzii?! Da, îmi răspundeam atunci, cu mai bine de zece ani în urmă. Și mi se părea că nu putea s-o învingă decât într-un singur mod: scriind propria carte dorită de multă vreme. Era unicul antidot. Şi, într-adevăr, fără ca editorul să iasă cu totul din scenă, rolul principal avea să-i revină în regim de urgență prozatorului a cărui proprie *carte* fiind o veritabilă frescă în patru volume însumând aproape 2000 de pagini. În această narațiune-fluviu, Niculae Gheran, ironist și filolog fin, cunoscător profund al limbajului cu delicioase inflexiuni şi elemente de argou ce individualizează sufletul unui anumit topos, a reanimat cu un condei de fermecător povestitor şi portretist lumi apuse din epoci ale secolului XX până în 1990, precum și din cea neapusă încă pe care tocmai o trăim și o murim în fiecare zi. Să scrii o amplă frescă într-un timp grăbit ca al nostru, când şi literatura tinde să devină un fel de *fast-food* pentru a corespunde, nu-i aşa!, exigențelor economiei de piață, e un act temerar și un magistral răspuns la chemarea unei vocaţii multă vreme ignorată.

Primul volum al tetralogiei are ca personaj generic mahalaua bucureșteană antebelică și este ceea ce am numit la apariția lui, parafrazând titlul unei celebre compoziții muzicale a lui Leonard Bernstein, o captivantă poveste din cartierul de Est, un „cartier" pe care Gheran îl reconstituie dintr-o dublă perspectivă: a copilului şi adolescentului de odinioară, apoi a bărbatului trecut prin multe experiențe. Unul dintre comentatori, au situat primul volum al tetralogiei lui Niculae Gheran în linia pitorescului balcanic Anton Pann – Ghica. Dar dincolo de pitoresc ceea ce importă sunt acordurile grave ale unei tragicomedii dintr-o cosmopolită margine a Europei. O lume cu o enormă poftă de viaţă care încearcă şi chiar reuşeşte să sfideze vicisitudinile istoriei şi tăvălugul ei ce striveşte nepăsător vieţile şi destinele oamenilor. Tulburătoarea undă de tristeţe ce străbate povestirea nu face decât să

releve şi mai mult nobleţea morală a unei asemenea oaze de umanitate. Pe parcursul lecturii, zâmbim a râde datorită irezistibilului umor al autorului, dar numai printre lacrimi, căci scriitorul are abilitatea de a-l implica sufleteşte pe cititor în spectacolul existențial și spiritual dintr-un areal al unor fecunde interferențe. În Târgul Moşilor, oamenii trăiesc, iubesc, mor după un cu totul alt cod decât cele îndeobşte cunoscute, un cod care e numai al lor, cu legi şi reguli ce nu se află înscrise în tratatele de etică sau juridice. O lume, în fine, care fascinează, încât până şi Carol al II-lea – „neamţ de profesie, se adaptase miraculos mitocănimii neaoşe, mai-mai s-o înghesuie în corul Patriarhiei".

Multe pagini din „Arta de a fi păgubaş" trimit cu gândul la capodoperele filmografiei neorealiste italiene. În timpul foametei din 1946, generată de seceta ce devastase îndeosebi Moldova, numeroase familii s-au văzut nevoite să plece în bejenie în zone mai puţin nefericite din sudul țării, căci mai ocolite de potopul natural care se abătuse peste România după cel al războiului. Oamenii şi-au părăsit vetrele pentru a supravieţui şi pentru a-şi salva copiii. Mulţi au ajuns şi la Bucureşti. De la unul din centrele de plasament, la insistențele adolescentului care era Niculae Gheran, mama sa l-a luat în grijă pe un copil de trei ani ce rămăsese ultimul şi nu prea era dorit de nimeni. Şi astfel micuţul şi isteţul Niculiță Spătaru, cel mai pricăjit şi cel mai subnutrit dintre toți, ajunge în casa familiei Gheran, cucerind sufletul

sobrului cerealist, capul familiei, care îl îndrăgeşte mai mult decât pe copiii săi. Survine însă momentul dramatic al despărţirii, la care nimeni, nici băieţelul, nici binefăcătorii săi nu se gândiseră: „Pe cât ne-am bucurat când a intrat în casă, pe-atât de mult ne-a sfâşiat sufletul când, peste vreo doi ani, ne-am pomenit cu maică-sa, o femeie tânără, dar îmbătrânită prematur, venind să-l care acasă. Văzând-o, copilul a luat-o la goană, ascunzându-se sub patul din dormitorul părinţilor. Nu este exclus ca prezenţa femeii să-i fi trezit amintiri neplăcute, deoarece, descoperit, ţipa cât il ducea gura: «Pleacă, pleacă, tu nu eşti mama mea!». Ce să zică biata femeie?... În ţipete a fost îmbrăcat, în ţipete i s-a făcut valiza de drum, deşi insistaserăm cu toţi să-l mai lase o vreme. A plecat în pantalonaşi de catifea şi pantofi de lac, târât pe caldarâmul curţii de-o femeie în picioarele goale, cu tălpile crăpate de muncă, în timp ce băiatul urla ca din gură de şarpe, cu gâtul sucit spre noi; «Nu mă lăsaţi, nu mă lăsaţi!» strigându-l în lacrimi pe tata care nu era acasă!".

Între histrionismul comic și comicul grotesc

„Oamenii şi javrele", cu sintagma lui Gheran pusă ca subtitlu al unuia dintre cele patru volume, compun o întreagă galerie de caractere, multe parcă de factura celor ale unui *Daumier*. Dar nu numai. La prima vedere m-a tentat comparaţia și cu schiţele de portret din jurnalele lui *Petre Pandrea*. Pandrea este grăbit, nu are răbdare, notează febril şi mizează aproape numai pe caricatură şi pamflet. Niculae Gheran nu e, nici el, mai puţin necruţător cu „javrele", doar că liniile şi culorile din profilurile sale sunt încălzite fie de umorul debordant, fie de ironia mai degrabă cordială decât casantă a unui moralist. Mulţi ilegalişti, al căror număr crescuse aberant după schimbarea de regim de la mijlocul secolului terecut, ca, de altfel, și cel al revoluţionarilor decembrişti, pentru care cunoscuta butadă „puţini am fost, mulţi am rămas!" este cum nu se poate mai definitorie, apar loviţi de boala suficienţei paranoice. Ilegaliştii şi revoluţionarii de ieri şi de azi au devenit peste noapte competenţi în toate domeniile, mari filozofi, mari scriitori, mari oameni politici, mari conducători de ţară. Deși, cei mai mulți, cum ar fi zis *Alexandru Piru,* un personaj pozitiv în fresca romanescă a lui Niculae Gheran, nu au nici un talent. Dar mai ales nu au nimic sfânt. Sigur, există și figuri mai mult sau mai puțin luminoase. Desprind la întâmplare tocmai pe cea a unui scriitor de romane: *Zaharia Stancu*. Prozator, poet și ziarist temut – supranumit dulăul -, bărbatul cu o lumină a ochilor demnă de un Tizian, cu ţinută de mare domn, parcă născut şi crescut nu pe „lunga, îngusta şi săraca Vale a Călmăţuiului", ci într-un palat princiar, a fost, cum se ştie, şi preşedinte al Uniunii Scriitorilor, funcţie în exercitarea căreia i-a depăşit cu mult pe toţi predecesorii săi, dar, *avant la lettre,* şi pe cei ce i-au urmat, până în prezent. Histrion lucrativ, eficient, Stancu practica adeseori în relaţiile cu cei de la putere, în primul rând cu Ceauşescu, o „ipocrizie" cu consecinţe dintre cele mai benefice pentru breasla în fruntea căreia se afla: „Scriitorii vă iubesc, da, vă iubesc, tovarăşe Ceauşescu, dar nu vor să mănânce rahatul lui Dumitru Popescu". Stancu avea o experienţă milenară privind arta de a supravieţui: cea a ţăranului român, a clasei-mamă dintr-o patrie multe secole eminamente agrară. Era şi un psiholog versat. Observaţia lui Niculae Gheran vizează tocmai o asemenea calitate: „Bineînţeles, nu mi-l pot imagina atât de naiv pe Ceauşescu încât să şi creadă aceste declaraţii de dragoste, dar îi cădeau bine". Cu irezistibilul său umor, Gheran povestește o scenă care spune multe despre histrionismul lui Zaharia Stancu. La un moment dat, în „încercarea, fie şi simulată" de conciliere a grupurilor de scriitori aflate într-un zgomotos conflict, Ceauşescu îi convoacă pe cei cu funcţii de conducere în sistemul Culturii şi în Uniunea Scriitorilor. Eugen Barbu, pe atunci redactor şef al revistei „Luceafărul", care, împreună cu grupul din jurul lui, întreţinea atmosfera conflictuală, îl atacă dur pe Stancu, afirmând că „viaţa literară va rămâne viciată câtă vreme la conducerea Uniunii Scriitorilor se va afla un escroc.

Stancu să înnebunească! Gesticulând, a izbit necontrolat ceaşca de cafea din faţa sa, răsturnată dumnezeieşte pe costumul imaculat al lui Ceauşescu. Îngrozit de ce izbutise să facă, Stancu s-a repezit spre fereastră, ţipând «mă omor», urmărit de «iubitul conducător», care-l invita să se liniştească, să revină la masă, cu intenţia de a-l îmbuna".

Scriitorul reface tabloul multicolor al epocii, îndeosebi al vieţii ei culturale, epocă istorică altminteri deloc lipsită de evenimente importante, chiar unice ca însemnătate, şi de construcţii durabile în toate domeniile, cu personaje de roman suprarealist ca, de pildă, un Ion Stoica, maestrul ceremoniilor funerare la nivel înalt, dar şi intelectuali de marcă, prinşi sau aruncându-se singuri în vâltoarea vremurilor. De un comic trist este ceea ce s-a întâmplat la moartea lui Tudor Arghezi, toată tevatura privind ştirea de presă, redactarea necrologului de către o comisie specială, desemnarea vorbitorilor, deplasarea la Mărţişor etc. În febra pregătirilor, la Ateneu se succed scene de-a dreptul groteşti. Stoica amenajează catafalcul: „- Ridică stânga… prea mult… o picătură din dreapta mai jos. Foarte bine, foarte bine!". Catafalcul trebuia să aibă o înălţime corespunzătoare staturii şefului suprem. În acest timp, teribil de îngrijorat, editorul operei lui Arghezi, Gheorghe Pienescu, cere maximă discreţie: „ – Fiţi buni şi vorbiţi în şoaptă. Acum el aude totul. Credeţi-mă!". Ceauşescu va face parte din ultima gardă de onoare şi va străbate apoi în fruntea cortegiului drumul până la Mărţişor. În fine, pentru ca nimic să nu lipsească din reprezentaţie: „În ziua cea mare, şeful statului a sosit şchiopătând: îşi scrântise piciorul la o partidă de volei, în weekendul de la Snagov. Ca pe un peron de gară, în clădirea Ateneului se circula liber... Cum nu puţini scriitori, artişti de scenă şi de şevalet, muzicanţi şi muzicologi, başca neprevăzuţii anonimi se aflau în preajma înalţilor funcţionari de stat, tentaţia de a vorbi cu ei, urmată şi de strecurarea unor memorii, era mare./ S-ar zice că Arghezi le purtase noroc. La vremea decesului său, întâmplarea făcea ca toate cadrele de conducere din ministere şi alte instituţii –

minus membrii guvernului – să nu mai aibă dreptul la maşini de serviciu. Din această pricină, cortegiul funerar s-a mişcat şontâc, şontâc, şontâc, *per pedes*. Timp berechet pentru exprimarea nemulţumirilor şi a unor cereri «la botul calului»".

Destine și eroi de roman

În „Arta de a fi păgubaş" apar îndeosebi „figurile proeminente ale vieţii politice şi culturale cunoscute de aproape". Dar adevăraţii eroi de roman, de mare roman, sunt din alte medii şi straturi. *Herşcu Rudel* este unul dintre aceştia. Un personaj care mai înainte de toate ilustrează prin el însuşi ceea ce şi proclamă: „Că evreu' ca să existe, n-are voie să fie prost. E un lux ce nu şi-l poate permite". Cu un limbaj de o expresivitate frustă, el întruchipează isteţimea şi înţelepciunea unui neam trecut prin atâtea probe de foc de-a lungul mileniilor. Odinioară portar la un teatru particular, observase şi înţelesese multe: „- Libertatea? – *întreabă Herşcu şi tot el îşi răspunde*. Sigur că-i bună. Da'ascultă ci-ţi zic: nu face două parale când ţi-i buzunaru' gol. Ai bani, ai cultură! N-ai?

Îţi ştergi nasu' cu mâneca şi beleşti ceaprazu'! Dijaba schimbi placa, dacă patifonu-i uzat".

Un posibil erou de roman, dar de o altă factură, este și *Petru Manoliu*, intelectual de rasă, „scriitor fecund în epoca interbelică, gazetar de prima mână, despre care la începuturi Lovinescu spunea că e cel mai talentat critic dintre tinerii de atunci". Omul cu haine peticite era acum „sub obroc". Făcuse puşcărie fără, susține el, să i se spună măcar de ce: „Vă plac nădragii mei? I-a bătut cu palma prieteneşte, adăugând: Sunt călduroşi, iar vremea-i aspră. V-aş invita înăuntru, dar n-aveţi măcar un scaun pe care să staţi. Am vândut tot ca să ne luăm cărbuni. Dacă învârţi de coadă în casă o pisică, n-are de ce să se prindă". El și soția sa îşi câştigau existența dactilografiind manuscrise de ocazie. Editorul lui Rebreanu venise la el, la recomandarea unui prieten, în acelaşi scop, fără să ştie însă nimic despre condiţia fostului jurnalist: „Ne-am despărţit lăsându-i câteva volumaşe de dactilografiat, peste care a plutit cu privirea uşor uimit: - Rebreanu? Nuvele? Hm! L-am cunoscut personal; falnic bărbat, dar greoi. Mimi, nevastămea, l-a prins bine; la o petrecere i-a spus-o şi lui: «Ştiţi cum sunteţi dumneavoastră domnule Rebreanu? Ca un stejar falnic care a căzut la examenul de botanică». Am zâmbit şi am tăcut, nedumerit pe cine am în faţă…". S-a documentat însă și s-a dumirit. Motivul întemnițării celui pe care urma să-l ajute să iasă cumva la suprafață era că ziaristul Petru Manoliu scrisese un serial despre tragedia celor 4300 de ofiţeri polonezi masacraţi în 1940 de către sovietici la Katin. Fusese până la acea tragedie un intelectual de stânga. Pe Zaharia Stancu, cu care lucrase la „Azi", îl denunță și îl caracterizează detestabil și își exprimă dispreţul privind originea ţărănească a celui căruia îi fusese adjunct la amintitul ziar. Numai că lecția de *fair-play*, de sensibilitate şi de nobleţe i-o dă chiar ţăranul Zaharia Stancu, acum preşedinte al Uniunii Scriitorilor. Apelând la el în calitate de dregător la Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, pentru a-l ajuta pe cel cu pantalonii peticiţi, Niculae Gheran rememorează: „Acum reveneam (la Stancu – *nota mea C.C.*) după câteva zile de când insistase să fac ceva pentru un gazetar de la *Sfarmă-piatră*, cândva extrem de agresiv în susţinerea unor idei totalitare. Nu mi-am putut reţine uimirea:

– Dar v-a fost ostil dintotdeauna, domnule preşedinte, aţi consumat o tonă de cerneală unul împotriva celuilalt!

– Am luptat cu el cât timp a ţinut o spadă în mână. Dar azi, când duşmanul îmi bate la uşă să-mi ceară pâine, nu-l pot goni ca pe un câine!".

În „Arta de a fi păgubaş" se perindă și multe siluete feminine, de obicei dintre cele care au deţinut diferite posturi în sistemul Culturii. Elegant şi discret, bun cunoscător al psihologiei femeii din diferite straturi sociale şi de diverse condiţii culturale şi morale, Gheran evocă figuri ca *Vera Lungu* „a cărei frumuseţe exterioară se maria cu isteţimea frunţii şi delicateţea regească a întregului comportament" sau *Cornelia Filipaş*, femeie simplă „fiinţă luminoasă, devotată credinţei că nimic nu-i mai presus decât să-ţi dăruieşti viaţa în folosul celor mulţi, umili". O altă Doamnă, *Constanţa Crăciun*, care, ca ministru al Culturii, a făcut poate mai mult în timpul ministeriatului său decât toţi cei care au deţinut acest portofoliu în întreaga epocă postbelică, până astăzi, impunea tuturor celor cu care intra în contact respect. Între altele, a obţinut substanţiale înlesniri pentru scriitorii şi artiştii săraci, îndeosebi pentru cei în vârstă sau aflaţi la început de drum.

Niculae Gheran ştie să vadă şi ceea ce nu se vede poate în fiinţa „de hârtie"a personajului. Ilustrativ este bunăoară portretul ce i-l schiţează istoricului *Alexandru Zub*, care era un tânăr de 36 de ani când l-a cunoscut: „Avea o puritate neobişnuită în priviri şi un zâmbet dezarmant, cu care abia îndrăznea să te contrazică sau să sublinieze o idee ieşită din comun, mai mult ca o scuză, lăsând mereu comunicării o fereastră deschisă. Niciun rid nu-i marca trecerea prin infernul detenţiei, iar părul blond-auriu îi lumina şi mai pregnant trăsăturile juvenile. Doar fruntea, nefiresc încreţită continuu, îi trăda neliniştea interioară, făcându-te uneori să simţi că, deşi alături, cotrobăie cu mintea pe

alte coclauri. Alergând mereu contra cronometru, se încăpăţâna parcă să recupereze un timp pierdut. Viaţă de sihastru, împlinită prin carte şi pentru carte, într-o lume ostilă celor hărăziţi să rămână în istoria neamului prin înălţimea minţii şi nu prin agoniseala lor". Într-adevăr, cărturari ca *Alexandru Zub, Dimitrie Vatamaniuc* sau *Gabriel Ştrempel*, dintre cei evocaţi, portretizaţi de Gheran, sunt, scrie el - „obişnuiţi să lucreze mult şi să numere puţin". Scriitorul îşi acoperă uneori cu discreţie sufletul sau şi-l dezvăluie abia perceptibil: „Păstrez în sertarele mele vreo 50 de epistole de la prietenul meu din dulcele târg al Ieşilor. Mărturisesc că iniţial, cu ele aş fi dorit să pornesc la drum, îmbogăţind o rubrică de evocări şi documente. Paradoxal, recitite azi, m-au întinerit şi îmbătrânit de la o scrisoare la alta. Parcă acum mi-au fost aduse de poştaş, numai că au poposit prea mult pe drum, îmbătrânindu-ne".

Acel pitoresc şi cosmopolit „Târg al Moşilor" pe care Niculae Gheran ni-l restituie cu vervă epică în primul volum al tetralogiei „Arta de a fi păgubaş" avea să-şi piardă mult din farmecul său indicibil în epoca de dramatică tranziţie de la capitalism la socialism. „«Mahala, mahala, cuib de vise!». Care mahala? Mahalaua lui Nenea Iancu? A lui Mateiu Caragiale? A lui G.M. Zamfirescu? Barbu, Călugăru sau Petre Belu? Cu rame de aur, sculptate-n lemn sau turnate în ghips, tabloul variat al vieţii semiurbane păstrează multe elemente comune, mozaicat cu noblețea şi sordidul aceleiaşi lumi, dar şi diferenţiat de harul artistului". Frapează însă faptul că sordidul, la dimensiuni totuşi limitate, din acea periferie, din acea mahala în sensul originar al termenului, adică de cartier, se mutase nu doar în centrul capitalei, ci și în centrul vital al societăţii româneşti, atât cât şi ce mai însemna aceasta după terifianta experienţă a războiului şi în condiţiile ocupaţiei sovietice.

În lumea literară şi, în general, în cea culturală și academică postbelică erau nu numai javre, ci şi destui „inocenţi" care se treziseră peste noapte în poziţii importante şi cărora, cel puţin o vreme, li s-a inculcat convingerea că valoarea lor ar fi autentică, ba chiar excepţională. Unul dintre exemplele elocvente este Ion Bănuţă, fost ucenic şi muncitor la Griviţa, militant comunist ilegalist, trecut prin puşcărie, ajuns director de editură literară. Autor de plachete de versuri ce nu depăşesc nivelul unui cenaclist oarecare, omul începuse să creadă că e un mare poet. Încât, chiar dacă pe jumătate în glumă, nu ezita să-i spună fostului său coleg de atelier la Griviţa şi tovarăş de luptă politică Leontin Sălăjan, ajuns înalt demnitar, ministru al Forţelor Armate şi nume de bulevard după moarte: „ – Bă Leontine, într-o zi ai să te lauzi c-ai muncit cândva lângă poetul Ion Bănuţă şi nimeni n-o să te creadă!". Dar ce e de reţinut din acest caz şi din multe altele, sunt lipsa de rectitudine şi lichelismul celor ce făceau posibilă impostura. După apariţia unui articol privind un triptic cel puţin şocant – *Arghezi, Beniuc, Bănuţă* – semnat de către – cine credeţi!? – Vladimir Streinu (tocmai ieşit din închisoare şi încântat de modul cum îl trata Bănuţă, directorul Editurii pentru literatură), îi mărturisește lui Niculae Gheran „cu o candoare angelică: – Tovărăşele, mă crezi că eu n-am ştiut niciodată cât de mare e poezia mea?". Păi, cum să nu-l crezi?! Dar această mărturisire conţine în fond şi o tristă ironie, desigur involuntară, ce-i viza deopotrivă pe poet şi pe criticul care scrisese despre el, dacă nu cumva mai ales pe acesta din urmă. După ce lui Tudor Arghezi îi apăruse la editura condusă de Ion Bănuţă o ediţie bibliofilă de poezie „pentru care încasase o căruţă de bani", mucalitul născut în Târgul Moşilor îl sfătuieşte să-i solicite poetului de la Mărţişor un scurt text introductiv la volumul său cu un titlu pompos, „La hotarul dintre lumi", ce urma să apară. Propunerea i-a surâs autorului şi pentru că se temea să nu păţească ce mai păţise cu o plachetă de versuri când *criticii de partid* Ovid Crohmălniceanu (pe care Petru Dumitriu îl poreclea Porcmălniceanu) şi Paul Georgescu îl deasfiinţaseră, nu atât pe motive estetice, cât ca urmare a unor conflicte şi orgolii ilegaliste:

„N-am să uit că, atunci când l-a rugat să scrie zece rânduri, poetul *Florilor de mucegai* i-a răspuns dezinvolt:

– Scriu chiar cinşpe!

Nu le-ar mai fi aşternut! Că, între vorbele aşternute pe hârtie, nu lipsea remarca potrivit căreia Republica Franceză l-a dat pe Rouget de Lisle, cea rusă pe Maiakovski, iar revoluţia ciocănarilor de la Griviţa pe Ion Bănuţă.

Revoluţionarul era în al noulea cer. Numai că oameni de bine din jurul său l-au sfătuit să-i ceară lui Arghezi să renunţe la această frază, invocând o firească modestie".

Ion Bănuţă care fusese deţinut politic pentru convingerile şi acţiunile sale politice, iar ca editor s-a dovedit nu o dată de bun simţ şi capabil de unele fapte editoriale remarcabile, era de fapt una din victimele mistificărilor specifice epocilor postrevoluționare.

„Noul bordel" și nostalgia despărțirii de Târgul Moșilor

„Bordel nou cu şteoarfe vechi", al patrulea volum din „Arta de a fi păgubaş", încheie fresca a lui Niculae Gheran. Se pare că, la un moment dat, autorul a ezitat să-l mai scrie, limitându-se la trilogia care acoperea istoria de până la începutul anilor '90 („Târgul Moşilor", „Oameni şi javre", „Îndărătul cortinei"). Motivul principal ar fi fost, cum însuşi mărturiseşte, dificultatea „de a scrie despre actualitate, fără să ai distanţa impusă de istorie", dificultate ce privea, desigur, şi opţiunea pentru formula narativă cea mai adecvată: „Singura soluţie ce mi-a stat la îndemână era să scad valoarea memorialistică a lucrării în favoarea ficţionalizării realităţii, reţinând esenţa unor personaje, atribuită imaginar altora, cu şansa de a le pune acestora în cârcă nu doar cele ştiute, dar şi isprăvi ce le-ar fi venit mănuşă".

Titlul, mai degrabă unul de pamflet, mi se pare definitoriu și aproape suav. Grație umorului debordant, îndeosebi de limbaj, dar şi de situaţii, înfiorat de o undă de molipsitoare tristeţe, tabloul confirmă ceea ce spune un personaj al lui Gheran: „*Nenea Iancu ne-a scris istoria în avans*!". Într-adevăr, nu vom ieşi niciodată din proiectul genialului Nenea Iancu. Ce lume, ce lume! – îţi vine să strigi, fie şi în forul tău intim, citind această carte plină de „isteţi la ciordeală şi orfani de carte", de parveniţi şi mercenari, de demagogi şi slugi, de plângăcioşi la morminte străine şi „samsari de suflete", dar şi de figuri, foarte puţine ce-i drept, luminate de spirit umanist. Un personaj din „noul bordel" îşi derulează la un moment dat în minte o scenă dintr-un film despre Toulouse-Lautrec şi anume scena în care „în jurul pictorului, aflat în comă, se perindau imaginar dansatoarele de la <<Moulin Rouge>>, superb rămas bun şi cădere de cortină". În tetralogia lui Niculae Gheran se perindă o sumedenie de figuri din toate straturile sociale şi din mai multe epoci: politicieni, filosofi, pictori, scriitori, ziarişti, afacerişti. Deşi nu puţine cu nume deghizate, aceste cópii după natură mişcate, sunt perfect recognoscibile, şi nu doar după sonoritatea onomasticii lor: Silviu Borcan, mare ideolog şi profesor fără studii, Alexandru Mârlădeanu, Max Drăguş, Vasile Chioru, Constantin Stanciu, Petrică Baricadă, Niculăiţă Votcăroiu, Marinarul, Jumara, Alecu Deletius, Lenţa, Tărbacă, Didina Pandele, Bretonata, Smochinita etc. Ele mi-au amintit de „Visele" satirico-fantastice ale lui Quevedo unde, tot ca într-un film precum cel despre Toulouse-Lautrec, dar fără poezia şi frumuseţea aceluia, defilează diverse personaje reprezentând tipuri din societatea spaniolă în ipostaze groteşti. Unde mai pui că punctul culminant, estetic vorbind, al povestirii lui Gheran îl constituie capitolul intitulat: „Visul", pagină de o necruţătoare satiră cu accente argheziene. Cel ce visează este însuşi autorul, obosit de lupta îndelungată privind editarea operei lui Rebreanu, după ce o ordonanţă guvernamentală pune capăt oricărei posibilităţi reale de restituire a unui tezaur de o maximă importanţă. Resemnat, cu elanul înăbuşit, dar părând că îşi regăsise totuşi liniştea, personajul narator se cufundă într-un somn ce şi-l dorea odihnitor după atâtea zbateri. De stafii însă nu te poţi elibera uşor, încât în vis îi apar două arătări sinistre. Una, cea a lui Elmi Flok, care îi mai tulburase şi altădată somnul şi nu numai somnul… De această dată i se înfăţişează „călare pe spinarea bre-

tonatei smochinite ce se lăudase că întronase statul de drept, acum cabalină cu coada-ntre picioare, târâtă prin ţărâna uliţei pe care Regele Asfaltului de mult trebuia s-o modernizeze, în contul banilor deja încasaţi. Flok – prichindel, dar mare în resturi – era necăjit că iapa nu aleargă cum dorea, şi mai ales că din când în când, se oprea să se uşureze de «aeru puturosu», cum spuneau August Treboniu Laurian şi Ion C. Massim să latinizeze vorba ocolită de urmaşii getodacilor în dicţionarul lor. Cârnea din nas şi-o-nghioldea cu nişte cizme desfăcute la carâmbi, în care Elmi intra pân'la buric" etc.

Niculae Gheran scrutează lumea postdecembristă dintr-un teritoriu de o invidiabilă vizibilitate, cel al presei. Talciocul jurnalistic se arată a fi, în fond, oglinda cea mai fidelă a talciocului numit România contemporană, cu toate ratările ei, cum zicea Octavian Paler, el însuşi un mare ziarist.

La despărțirea de lumea și lumile din „Arta de a fi păgubaș" ne reîntâlnim cu un personaj literalmente memorabil cu care făcusem cunoştinţă în „Târgul Moşilor": *Herşcu Rudel*, boccegiul, negustor de haine vechi, întors la Bucureşti în plină epocă postdecembristă după decenii de şedere în Israel. Cu înţelepciunea multimilenară a neamului ales şi cu umorul său inimitabil, și cu un fermecător amestec de nostalgie şi optimism bine temperat, Herşcu judecă şi defineşte noile, şocantele şi, oricum, nu foarte idilicele realităţi de aici: „Vai di capu'vost! Cum v-am lăsat şi cum vă găsesc". Discursul său e revelator şi, paradoxal, tonifiant, căci, peste toate, se ridică îndemnul de a nu uita că viaţa merită trăită chiar şi în vremuri de restrişte şi de mari prăbuşiri. Sfârşitul tetralogiei lui Niculae Gheran este încălzit astfel de melancolia unei despărţiri cu o puternică valoare simbolică. Se despart cu speranţa reîntâlnirii într-o altă lume, poate mai bună, doi dintre ultimii mohicani ai fabulosului Târg al Moşilor: autorul şi eroul său revenit în patria de origine. *Schalom*!

Shakespeare

George VOLCEANOV

Shakespeare studies in present-day Romania

Abstract

Articolul prezintă stadiul actual al studiilor shakespeariene din România în contextul mai larg al receptării Marelui Will în țara noastră. În prima parte a articolului sunt trecute în revistă câteva dintre momentele importante ale acestui proces istoric, iar partea a doua a articolului discută mai mulți indicatori de performanță, precum carierele și realizările universitarilor români în domeniu, evenimentele științifice găzduite de instituțiile din România, edițiile critice și jurnalele de specialitate dedicate lui Shakespeare.

Cuvinte-cheie: *studii shakespeariene, receptare, evenimente, ediții, jurnale.*

The article explores the current state of Shakespeare studies in Romania in the wider context of Shakespeare's reception in Romania. It opens with a survey of landmarks in the history of the Bard's reception and afterwards focuses on several markers such as academic careers and academic achievements of Romanian Shakespeare scholars, academic events hosted by Romanian institutions, Shakespeare editions and specialised journals that may help one work out what the current state of Shakespeare studies in Romania is.

Keywords*: Shakespeare studies, reception, events, editions, journals.*

When I wrote the first draft of this article I meant it to be a polemical response to a public statement made by a distinguished Romanian scholar, Professor Virgil Stanciu, some years ago (Stanciu 2007). Back in 2007, speaking about *a new generation* of Shakespeare scholars (whose quasi-absence he actually deplored), Virgil Stanciu purported that „compared to the period between 1950 and 1990, Romanian Shakespeare studies are anaemic." Professor Stanciu referred to only three remarkable contributions or, rather, contributors to this field, namely, to Monica Matei-Chesnoiu's monograph *William Shakespeare – Knowledge and Truth* (1997), to Mădălina Nicolaescu's *Meanings of Violence in Shakespeare's Plays* (2001) and to George Volceanov's translations of *Edward III* and *The Two Noble Kinsmen*, and his monograph dedicated to the reshaping of the existing Shakespeare canon, the Ph.D. thesis *The Shakespeare Canon Revisited* (2005). All in all, Volceanov was singled out as Leon Levițchi's most outstanding follower as both translator and scholar.

In 2007, I found Virgil Stanciu's contention to be disparaging, insofar as, at the time, a number of Romanian Shakespeare scholars, including Monica Matei-Chesnoiu, Odette Kaufman-Blumenfeld and Eugenia Gavriliu among others, had already acquired international reputation in Shakespeare studies, while Nicoleta

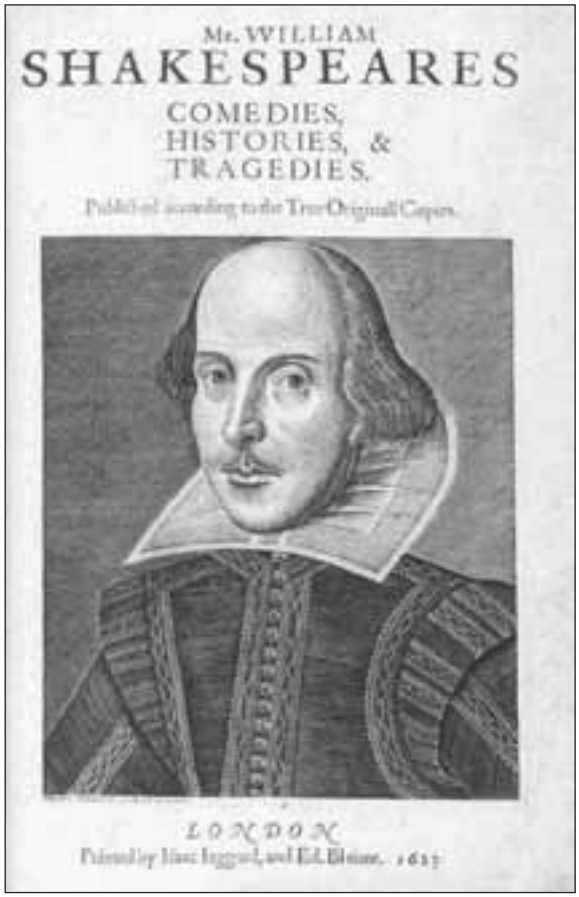
George VOLCEANOV, „Spiru Haret" University, Bucharest, Romania, e-mail: geovolceanov@yahoo.com

Cinpoeş was building a solid scholarly career that did not pass unobserved throughout Europe.

Nine years have passed since Professor Stanciu's appraisal was issued and at this moment it is no use kindling a polemic about the value of the present-day generation of Romanian scholars involved in Shakespeare studies. Things have changed a lot and they have changed for the better. My article will try to substantiate with solid evidence that Shakespeare studies in present-day Romania are more flourishing than ever. I shall discuss the current state of Shakespeare studies in Romania, as reflected by academic careers and academic achievements (i.e. monographs, Ph.D. theses, collective volumes and their international impact), academic events held in Romania, and the existence of on-going Shakespeare editions and journals specialised in Shakespeare studies.

However, before scrutinizing today's reception of Shakespeare in Romania it is worth reminding a few landmarks in the history of the Bard's reception in Romania. It began with an Austrian troupe of actors visiting Transylvania, a then province of the Habsburg Empire, back in 1778. *Hamlet* was performed on that occasion in Sibiu, in Friedrich Schröder's translation. Ten years later, *Hamlet* came back to Sibiu in Seipp's German translation. In 1794, Kazinczy's Hungarian translation of Schröder's German version of *Hamlet* was performed in Cluj (Cinpoeş 2010: 11).

The young student Ioan Barac, who had been among the spectators attending the Cluj performance, became the first Romanian translator of a play by Shakespeare. In the first decade of the nineteenth century he produced an unpublished translation of *Hamlet* from German, using Schröder's version as a source text: *Amlet, Prinț de Dania, o tragodie în cinci perdele*. Moving on, the first mention of Shakespeare's name in the history of Romanian culture occured in Gheorghe Asachi's diary *I Wrote This Book in Vienna, Rome, and Iaşi, 1805-1818*. In 1836 Cezar Bolliac's article titled 'Şakspear' was issued



in *Curiosul*. The Bard is assigned the authorship of thirty-six plays, which means that Bolliac used secondary, probably French critical sources. He was not aware that back in 1773 George Steevens, one of the numerous highly qualified editors of Shakespeare's works had included Pericles in the canon. The Ghica brothers were, probably, the first Romanian translators who produced Romanian versions based on original English source-texts. Their Shakespeare translations were appeared in 1882.

The twentieth century ushered in Shakespeare studies in Romanian culture. Among the first outstanding contributions to this new field of philological research one should mention Petre Grimm's study *Traduceri şi imitaţiuni româneşti din literatura engleză (Romanian Translations from and Imitations of English Literature)* published in „Dacoromania", III, 1924 and the two essays by Iancu Botez's two monographs pub-

lished in Iaşi, *Hamlet în tragedia shakespeareană (Hamlet in Shakespearean Tragedy)*, 1925, and *King Lear şi concepţia dramatică a teatrului shakespearian (King Lear and the Dramatic Conception of Shakespearean Drama)*, 1927. They were soon followed by Marcu Beza's attempt to outline the first synthesis of Shakespeare's reception in Romania in his monograph simply *Shakespeare in Romania*, published in London in 1931. Beza, a distinguished diplomat and renowned collector of Oriental artefacts, turned out to be a competitive literary historian, too. Two more remarkable monographs ought to be added to the list of pre-Communist age contributions to Romanian Shakespeare studies: Haig Acterian's *Shakespeare*, issued in Bucharest in 1938, and Dragoş Protopopescu's *Shakespeare, viaţa şi opera (Shakespeare's Life and Work)*. Protopopescu, the founder of the English department of the Bucharest University and one of the leading translators of the Bard's works in Romania, was persecuted by the Communist authorities soon after 1945, in retaliation for his extreme right-wing political sympathies of the 1930s. Due to his premature, tragic death and to Communist censorship the publication of his monograph was postponed for more than fifty years – it only came out in print, posthumously, in 1998.

The new political regime established after the arrival of the „glorious" and „liberating" Red Army did encourage the promotion of Shakespeare via publication and dramatic productions concocted in the vein of the Socialist realism whose guidelines the Kremlin kept exporting in all the newly-occupied Central and Eastern European countries. It was under this huge political and ideological pressure that Mihnea Gheorghiu became the editor and one of the leading translators of *Shakespeare's Works*, issued by the state controlled ESPLA publishing house between 1955 and 1963 in fourteen volumes. The political functions Gheorghiu held throughout the Communist regime compelled him to invent a „red" Shakespeare in his popular biography of the Bard titled *Scene din viaţa lui Shakespeare*, first published in 1958, and to pay lip service to the fashionable ideology of those days. Other important milestones in Shakespeare's reception in Romania are a series of monographs by Alexandru Duţu, *Shakespeare în România (Shakespeare in Romania)*, 1964, Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă (Shakespeare in Modern Romanian Culture)*, 1971, and Aurel Curtui, *Hamlet in Romania* (1977).

We owe the most important contribution to Shakespeare studies in the Communist era to Leon Levi̧tchi, who is unanimously considered the most important Shakespeare scholar, translator and editor of his time. Levi̧tchi collected his articles, previously published in scientific journals, in the volume *Studii shakespeariene (Shakespearean Studies)* issued in Cluj-Napoca in 1976. Although many of these articles had been written in the late 1950s and early 1960s, Levi̧tchi was the first Shakespeare scholar to free the Bard from the ideological constraints imported from Russia. He also edited Shakespeare's *Works* in nine volumes, between 1980 and 1991 (the year of his premature death), setting up high, previously unparalleled standards of scholarship in his Introduction to the edition and Commentaries appended to every single play. Volume 9 of his edition, containing the Sonnets and the poems, was published posthumously, in 1995.

Another remarkable contribution to Shakespeare studies was Dan Amedeo Lăzărescu's *Introducere în shakespearologie (An Introduction to Shakespeare Studies)*, which, although not original in content, is a solid reference book, consisting of a bulky compilation of biographies, critical trends and individual contributions to the field. It was first published in 1974. By the mid-1970s, notwithstanding Ceauşescu's veering towards a more authoritarian, inflexible attitude regarding the arts and humanities, more and more Shakespeare monographs started to focus on research topics that jettison all ideological content. Alexandru Olaru's *Shakespeare şi psihiatria dramatică (Shakespeare and Dramatic Psychiatry)*, 1976, and Mihai Rădulescu's *Shakespeare, un psi-*

holog modern (Shakespeare, A Modern Psychologist), 1979, best substantiate this type of emancipated research. The downside of Olaru's monograph, impressive as a synthesis of century-long medical and psychiatric research applied to Shakespeare's works, is that it its author mostly consulted French sources, which discussed all issues referring them to French translations. In a way, this monograph reminded readers of nineteenth century Romanian translations of Shakespeare via Le Tourneur and Ducis, which were actually by-products of what „Shakespeare" really meant. Ion Omescu's *Hamlet ou La tentation du possible* (1987), written in the diaspora, was published in

Paris and received a French Academy award.

From this brief survey one can see that Romanian culture can boast quite a long and substantial legacy of assimilating, adapting and domesticating Shakespeare's work in various historical ages. It reached its climax in Mihnea Gheorghiu's and Leon Levițchi's multifarious activity (including translations, editing and pure philological research) at home and in Ion Omescu's writings abroad.

Next, I shall contend that present-day Shakespeare studies in Romania have reached an unprecedented level and that we might actually refer to the current generation of Shakespeare scholars not as an „anaemic" (to quote, once more, Professor Stanciu) but „golden" generation with outstanding achievements. I first stood up to defend *my* generation of fellow-Shakespearean academics in my Introduction to the new Romanian edition of Shakespeare's *Works* (Volceanov 2010: xxx). Things have evolved since and the facts speak for themselves.

I shall appraise the merits and the demerits of my contemporaries bringing pro and con arguments. I shall begin with the pros.

The first criterion I use to gauge the prestige and impact of Romanian scholars in Shakespeare studies is the long series of **academic events** hosted by Romania in recent years. For years on, *Shakespeareana* – the Students' National Symposium initiated by the late Professor Eugenia Gavriliu (d. 2015) – was a yearly event hosted by the „Lower Danube" University of Galaţi. It lasted from the mid-1990s to 2014 and it was an excellent school for undergraduates aspiring to recognition in Shakespeare studies. The symposium also provided a great opportunity for finding and nurturing young talents in a competitive context. Although a students' symposium, it always gathered important keynote speakers from Romania (Mihaela Anghelescu-Irimia, Emil Sîrbulescu, Monica Matei-Chesnoiu) and from abroad (Mariangela Tempera, Jacek Fabiszak, Ivan Lupic and so on). It was in this socio-professional context that Nicoleta Cinpoeş, Dana Percec and Dana Monah emerged as remarkable Shakespeare scholars, after years of apprenticeship in the symposium, where, as undergraduates, they were among the laureates of the yearly contests.

In 2007, Professor Odette Blumenfeld was the initiator and organizer of the bi-annual European Shakespeare conference held at the „Al.I. Cuza" University of Iaşi. This event is particularly important in the history of continental Shakespeare studies: it was then and there the European Shakespeare Research Association was founded! It was the most important Shakespeare conference ever hosted by Romania, with more than one hundred and fifty participants from dozens of countries.

Mădălina Nicolaescu likewise organized two international Shakespeare conferences on *(In)hospitable Translations* at the University of Bucharest in the years 2009 and 2010; the papers were later collected in two volumes of proceedings.

In 2010 Nicoleta Cinpoeş took the initiative and managed to have a Shakespeare seminar attended by the members of the aforementioned ESRA (European Shakespeare Research Association) included on the agenda of the International Shakespeare Festival held in Craiova every two years. The seminars of 2010, 2012, 2014 and 2016 saw a numerous participation, with leading Shakespeare scholars (Stanley Wells, Michael Dobson, Paul Edmondson,

Boika Sokolova, etc.) among the guests.

Just a few years later, in 2013, Pia Brînzeu and Reghina Dascăl founded the yearly international conference jointly organized by the Romanian Cultural Institute in London and King's College, hence contributing to the rising prestige of Romanian Shakespeare scholarship abroad. Moreover, following in the steps of Odette Blumenfeld, Nicoleta Cinpoeş was the next Romanian to initiate and organize an edition of the bi-annual ESRA conference. The event was no longer hosted by a Romanian university, but by the University of Worcester, UK (where dr. Cinpoeş is a Senior Lecturer in English Literature and Shakespeare studies) in June-July 2015.

Shakespeare – 400 is celebrated all over the world in 2016. Romania became an important site on the agenda of worldwide events dedicated to the Bard. The first major event it hosted was the three-day international symposium *Shakespeare in Romania, Shakespeare in the World*, organized by The National Museum of Romanian Literature in conjunction with the City Council of Bucharest, the Romanian Cultural Institute and the Romanian Academy. The members of the organizing committee were two Shakespeare scholars (Nicoleta Cinpoeş and George Volceanov) along with a cultural manager (Ioan Cristescu).

In recognition of Romania as an important *locus* of Shakespeare reception in Europe, our country was, alongside Germany and Poland, one of the three European countries selected by the British Council, The British Centre for Literary Translation and The Globe to participate in *A Great Feast of Languages – Translating Shakespeare Conference*, held in Cologne, Germany, between June 4 and June 8. The team leaders of the three delegations were the German drama critic and translator Michael Raab, the well-known Polish Shakespeare scholar Marta Gibinska, and George Volceanov, a Shakespeare editor and translator. And the year 2016 is far from being over. Professor Rodica Dimitriu launched quite a while ago the call for papers for a forthcoming conference to be held at the „Al.I. Cuza" University of Iaşi on 27-29 October 2016, with Michael Hattaway, David Crystal and Monica Matei-Chesnoiu among the prominent keynote speakers of the event.

Another criterion by which one can gauge the professional prestige of leading Shakespeare scholars is their former or current position in universities. I will start with Pia Brînzeu, who held the position of Vice-chancellor of the University of West in Timişoara before going into retirement. Dana Percec, one of her closest disciples, is currently running the Dean of the Faculty of Letters at the same university. Emil Sîrbulescu was for several years the Head of English and Germanic Languages Department at the University of Craiova, while Codrin Liviu Cuţitaru has been for some years the Dean of the Faculty of Letters at the „Al.I. Cuza" University of Iaşi; the late Eugenia Gavriliu was for many years the Vice-dean of the Faculty of Letters at the „Lower Danube" University of Galaţi. Last but not least, the author of this article is the Head of the Philology Department of the Faculty of Letters of „Spiru Haret" University in Bucharest.

At present there are at least five doctoral schools that provide training in the field of Shakespeare studies, with the following expert supervisors: Pia Brînzeu at the University of West in Timişoara; Mădălina Nicolaescu at the University of Bucharest; Codrin Liviu Cuţitaru at the „Al.I. Cuza" University of Iaşi; Emil Sîrbulescu at the University of Craiova; and Monica Matei-Chesnoiu at „Ovidius" University of Constanţa. A short list of representatives of the younger generation of scholars raised at these doctoral schools includes Dana Monah, Andreea Şerban, Viviana Iacob and Oana Alis Popescu-Zaharia, among others.

The quality of present-day Shakespeare studies can be gauged by taking into consideration a few examples of successful careers in Shakespeare studies.

Pia Brînzeu, for instance, is the author of a pioneering cybernetic approach to *Othello* in a Ph.D. thesis, supervised by the late Solomon Marcus; with Dana Percec, she co-

AFFILIATION	CONTRIBUTOR	TITLE
UNIVERSITY OF BUCHAREST	Mădălina Nicolaescu	*Measure for Measure* *Henry V* (forthcoming)
"OVIDIUS" UNIVERSITY	Monica Matei-Chesnoiu	*The Winter's Tale*
UNIVERSITY OF CRAIOVA	Emil Sîrbulescu	*The Merry Wives of Windsor* *The Merchant of Venice* *Julius Caesar*
"LOWER DANUBE" UNIVERSITY OF GALA?I	Eugenia Gavriliu	The Sonnets *The Two Gentlemen of Verona*
"LOWER DANUBE" UNIVERSITY OF GALA?I	Gabriela Colipcă	*1 Henry VI*
"AL.I. CUZA" UNIVERSITY OF IAŞI	Odette Blumenfeld	*A Midsummer Night's Dream*
"AL.I. CUZA" UNIVERSITY OF IAŞI	Veronica Popescu	The Sonnets
"AL.I. CUZA" UNIVERSITY OF IAŞI	Codrin Liviu Cuţitaru	*Timon of Athens*
"AL.I. CUZA" UNIVERSITY OF IAŞI	Dana Monah	*Richard III*
"AL.I. CUZA" UNIVERSITY OF IAŞI	Iulia Milică	*King John*
UNIVERSITY OF WEST, TIMIŞOARA	Pia Brînzeu	*Twelfth Night* *As You Like It* *Macbeth* *Othello* *Richard II* (forthcoming)
UNIVERSITY OF WEST, TIMIŞOARA	Dana Percec	*The Taming of the Shrew* *Antony and Cleopatra* *Much Ado about Nothing*
WORCESTER UNIVERSITY	Nicoleta Cinpoeş	*Hamlet* (co-author)
CLEMSON UNIVERSITY	Lucian Ghita	*The Comedy of Errors* *Henry VIII* (forthcoming)
"ŞPIRU HARET" UNIVERSITY	George Volceanov	*Introduction to the edition* *The Tempest* *Hamlet* (co-author) *The Two Noble Kinsmen* *Troilus and Cressida* *2 Henry VI* *Edward III* *1* and *2 Henry IV* (forthcoming) *Sir Thomas More* (forthcoming)
Non-philological affiliation	Horia Gârbea	*3 Henry VI*

authored the monograph titled *Shakespearean Drama*. Pia Brînzeu has been one of the main contributors to the critical apparatus of the new Romanian edition of Shakespeare's *Works* launched by George Volceanov back in 2010. In 2011 she founded the International Shakespeare Centre in Timişoara, whose president she has been ever since.

Pia Brînzeu's disciple Dana Percec authored an interesting monograph dedicated to *The Body's Tale: Some Ado about Shakespearean Identities* and published in 2006; its Romanian translation appeared in 2008. Mădălina Nicolaescu has convened several seminars at international academic events; she is the editor of two collective volumes of essays dedicated to Shakespeare and she has had several articles published with prestigious foreign publishing houses such as Routledge, Palgrave and University of Delaware Press. Emil Sîrbulescu is the „globetrotter" of Romanian Shakespeare studies. For two decades Professor Sîrbulescu has been the most active Romanian participant in European and World Shakespeare conferences and con-

gresses; he is the author of *Shakespeare and the Literature of the Renaissance*.

Nicoleta Cinpoeş, a former winner of the Students' National Symposium, has been teaching Shakespeare in the United Kingdom, where she got her M.A. and Ph.D. degrees, for nearly two decades, at the universities of Warwick and Worcester, respectively. She has authored dozens of articles published in prestigious international journals. She is the author of *Shakespeare's* Hamlet *in Romania, 1778-2010* published by The Edwin Mellen Press in 2007.

Another gifted young scholar is Lucian Ghita, a lecturer who teaches Shakespeare at Clemson University, in Southern Carolina.

Monica Matei-Chesnoiu offers, probably, the best example of a successful Shakespeare scholar, with several monographs published abroad (by Fairleigh Dickinson University Press and Palgrave, MacMillan) and at home and, at the same time, paradoxically, the best case of a Romanian scholar's estrangement from her mother tongue and native readership, writing, mostly, for an English-language readership and for a narrow circle of specialists. Monica Matei-Chesnoiu is the editor of three collective volumes dedicated to the reception of Shakespeare in Romania (issued by Humanitas Publishers). In my opinion, her works deserve and need to be translated into Romanian.

As for the author of this article, he is also the author of three monographs, *The Shakespeare Canon Revisited* (2005), *„Methinks You're Better Spoken": A Study in the Language of Shakespeare's Characters* (2004) and *„The Eye Sees Not Itself but by Reflection": A Study in Shakespeare's Catoptrics and Other Essays* (2006). Notwithstanding these remarkable works, he considers himself to be less of a scholar, and more of a translator and editor. He is, in fact, the editor of the New Romanian Shakespeare series of retranslations and the founder and chief-editor of the *Romanian Shakespeare Journal* (with Ioan Cristescu acting as executive editor).

The conferences listed above, as well as the New Romanian Shakespeare edition, have contributed to the strengthening of collaboration among the aforementioned academics. The best piece of evidence, in this respect, is their unanimous involvement in, and contribution to, the critical apparatus of the new Shakespeare edition. Here are the Shakespeare scholars who have contributed so far to the new edition with Introductions to the new translations of plays and the Sonnets. The table below presents their affiliation and the title of Shakespeare plays for which they have written introductions.

The New Romanian Shakespeare series is the third attempt to achieve an edition of Shakespeare's *Complete Works* in the overall history of Romanian culture. It purports to be the best edition as well: it is the first completely de-censored, de-bowdlerized edition; it is the first edition that is stage-oriented, discarding the idea of „philological" translation; it is an expanded edition insofar as it includes the translation of recently canonized plays and poems ascribed to Shakespeare by the best British (Arden and Oxford) editions; it is the first edition with footnotes which replace the clumsy and prolix, redundant endnotes of the earlier editions. It is the result of team effort, coagulating, so far, the expertise and talent of fifteen Shakespeare scholars and six translators.

Some of the aforementioned Shakespeare academics are also members of the editorial board of *Romanian Shakespeare Journal*, an academic yearly journal launched by Tracus Arte Publishing House (the same publishing house that is in charge of publishing the Shakespeare edition) in 2013. It is hard to assess the impact of such a journal only after three issues but it is noteworthy these early issues have attracted contributors from no less than thirteen countries and three continents (Romania, Hungary, Poland, Czech Republic, Slovakia, United Kingdom, USA, France, Italy, Spain, Ukraine, Canada and Taiwan), which speaks volumes about the prestige Romania enjoys in the field of Shakespeare studies.

I hope that all these details substantiate

TRANSLATOR	TRANSLATED TITLES
Violeta Popa	The Sonnets *Hamlet* (Q1, Q2 and F versions) (co-translator) *Twelfth Night* (co-translator) *The Taming of the Shrew* *As You Like It* *The Winter's Tale*
George Volceanov	*The Tempest* *Hamlet* (Q1, Q2 and F versions) (co-translator) *Twelfth Night* (co-translator) *The Two Noble Kinsmen* *The Merry Wives of Windsor* (co-translator) *King John* *Timon of Athens* *Measure for Measure* *Edward III* *The Comedy of Errors* *1 Henry IV* *Coriolanus* (co-translator) *Richard II* (forthcoming) *Sir Thomas More* (co-translator, forthcoming)
Adriana Volceanov	*The Merry Wives of Windsor* (co-translator)
Horia Gârbea	*A Midsummer Night's Dream* *The Merchant of Venice* *3 Henry VI* *Antony and Cleopatra* (co-translator) *Richard III* *Macbeth* *Julius Caesar* (co-translator) *Henry V* (forthcoming) *Coriolanus* (co-translator) *Henry VIII* (co-translator, forthcoming) *Sir Thomas More* (co-translator, forthcoming)
Lucia Verona	*Troilus and Cressida* *The Two Gentlemen of Verona* *2 Henry VI* *Much Ado about Nothing* *Othello* *Julius Caesar* (co-translator) *2 Henry IV* (forthcoming) *Henry VIII* (co-translator, forthcoming) *Sir Thomas More* (co-translator, forthcoming)
Ioana Diaconescu	*1 Henry VI* *Antony and Cleopatra* (co-translator)

the fact that the current generation of Romanian Shakespeare scholars is by no means „anaemic" but robust and vigorous, earning a well-deserved place among the European leading authorities in the field. What this generation really lacks is visibility in its own (i.e. in Romanian) culture. Its output is (almost) exclusively written in English, its beneficiaries are *English-speaking* academic communities, not the Romanian general public and *Romanian-speaking* readers.

The Romanian Shakespeare scholars are divided from Romanian culture, in general,

and this gap needs to be bridged via translations and publications. The one question I will raise at the end of this article is: What institutions will take upon themselves to bridge this gap? Unfortunately, this single question triggers a long series of further questions like: Will it be **the Romanian Cultural Institute or the Romanian Academy? Which Romanian publishing house?** And, worst of all: who cares, truly, about the work of elite scholars involved in the study of a foreign author... even if the author in question is William Shakespeare, the world's ever greatest writer.

Bibliografie

- Brînzeu, Pia. 1978. *Dramatic Art and Technique in* Othello. Timișoara: Tipografia Universității Timișoara.
- Brînzeu, Pia; Percec, Dana. 2008. *The Shakespearean Drama.* Timișoara: Hestia.
- Cinpoeș, Nicoleta. 2010. *Shakespeare's* Hamlet *in Romania, 1778-2008*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Curtui, Aurel. 1977. *Hamlet în România.* București: Minerva.
- Duțu, Alexandru. 1964. *Shakespeare in România.* Editura Minerva.
- Gheorghiu, Mihnea. *Scene din viața lui Shakespeare.* 1958. București: Editura Tineretului.
- Grigorescu, Dan. 1971. *Shakespeare în cultura română modernă.* București: Editura Minerva.
- Levițchi, Leon. 1976. *Studii shakespeariene.* Colecția Discobolul. Cluj-Napoca: Dacia.
- Matei-Chesnoiu, Monica. 2006. *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Matei-Chesnoiu, Monica (ed.). 2006. *Shakespeare in Nineteenth-Century Romania.* Bucharest: Humanitas.
- Matei-Chesnoiu, Monica (ed.). 2007. *Shakespeare in Romania: 1900-1950.* Bucharest: Humanitas.
- Matei-Chesnoiu, Monica (ed.). 2008. *Shakespeare in Romania: 1950 to the Present.* Bucharest: Humanitas.
- Matei-Chesnoiu, Monica. 2009. *Early Modern Drama and the Eastern European Elsewhere: Representations of Liminal Locality in Shakespeare and his Contemporaries*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Matei-Chesnoiu, Monica. 2012. *Re-imaginingWestern European Geography in English Renaissance Drama.* London and New York: Palgrave, Macmillan.
- Nicolaescu, Mădălina. 1996. *Fronda și propaganda. Teatrul reformat din Anglia și Germania în secolul al XVI-lea.* București: EUB.
- Nicolaescu, Mădălina. 2002. *Meanings of Violence in* Henry V. Bucharest: EUB.
- Olaru, Alexandru. 1976. *Shakespeare și psihiatria dramatică.* Craiova: Scrisul Românesc.
- Omescu, Ion. 1971. *Shakespeare sau ispita posibilului.* București: Editura Cartea Românească.
- Percec, Dana. 2006. *The Body's Tale: Some Ado about Shakespearean Identities*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Protopopescu, Dragoș. *Shakespeare: Viața și opera.* București. Eurosong & Book.
- Rădulescu, Mihai. 1979. *Shakespeare – un psiholog modern*. București: Editura Albatros.
- Sîrbulescu, Emil. 2004. *Shakespeare and the Literature of the Renaissance*. Craiova: Universitaria.
- Stanciu, Virgil. „Unde ne sunt shakespearologii?". *Tribuna*, Serie nouă, 127/2007, 20.
- Stanciu, Virgil. 2015. *Dicționar de angliști și americaniști români.* Ediția a doua revăzută și adăugită. Cluj: Limes.
- Volceanov, George. 2004. *„Methinks You're Better Spoken": A Study in the Language of Shakespeare's Characters*. Iași: Editura Institutul European.
- Volceanov, George. 2005. *The Shakespeare Canon Revisited*. București: Editura Niculescu.
- Volceanov, George. 2006. *„The Eye Sees Not Itself but by Reflection": A Study in Shakespeare's Catoptrics and Other Essays*. București: Editura Universitară.

caiete critice

Gina CĂLINOIU

Julius Caesar – A continuum of time

Abstract

Articolul prezintă, pe de o parte, concepția regizorului Peter Schneider despre cum trebuie montată o piesă de Shakespeare în secolul al XXI-lea și, pe de altă parte, propria mea experiență ca actriță participantă la acest proces de creație. După Robert Wilson, Schneider este al doilea regizor american care creează o montare cu participarea unui întreg colectiv de creație care îmbină mijloacele tehnice și cele artistice pentru a obține o formă artistică complexă.

Cuvinte-cheie: *montare, principiu estetic, concept artistic, axe structurale, munca actorului.*

The paper presents, on the one hand, Peter Schneider's concept of how a Shakespeare play must be staged in the twenty-first century, and my own experience as an actress involved in the creative process. After Robert Wilson, Schneider is the second American director who creates a production with the help of an entire creative team which combine technological and artistic means to achieve a complex form of art.

Keywords*: production, aesthetic principle, artistic concept, axes, actor's work.*

Prologue

How can we celebrate Shakespeare today? Which is the best way to do this? For sure, one of the challenges is to manage to reveal how and why Shakespeare's plays help us to understand better the world we are living in today.

This paper comes to show, on the one hand, how the American director Peter Schneider has answered this challenge, by staging *Julius Caesar* at the „Marin Sorescu" National Theatre of Craiova, and, on the other hand, my own experience as an actress involved in the creative process.

The theatre in Craiova has a long experience in staging Shakespeare but this is the second time after the meeting with another American director, Robert Wilson, when a creative team has been involved coming to support the directorial concept by technology. It is not customary in Romania to have an artistic team of ten persons to help by all means – technological and artistic – to ask or answer the questions raised by the director.

The production is extremely complex, using all possible elements: music, movement, video and sound combined with an ensemble of actors to expand imaginative possibilities beyond the classical tradition.

Why Julius Caesar?

According to Peter Schneider, his choice is connected with the political environment of the world today, regardless whether we speak about Europe or the USA.

Gina CĂLINOIU, Teatrul Național „Marin Sorescu" Craiova, Universitatea din Craiova, e-mail: gina.calinoiu@gmail.com

Brutus, thou sleep'st: awake, and see thyself.

In *Julius Caesar*, the above line is contained in an anonymous letter delivered to a man caught in a moral dilemma: whether to kill or not to kill his best friend in order to save his beloved country from tyranny. But this alarm urge – which sets the play in action – may as well be addressed to us and to our troubled times. Brutus kills Caesar considering that his action is good for the Republic, while Cassius is only seeking power.

This dilemma manifests itself today on a global scale, no matter if we speak about Libya, Syria or the USA. Who wants the power and what are people willing to do in order to get it? Why do we kill our leaders? Today we no longer speak about the need to literally kill someone, but rather about what we are capable of doing to expose and compromise someone.

„How many ages hence shall this our lofty scene be acted over in states unborn and accents yet unknown! So oft as that shall be, so often shall the knot of us be call'd the men that gave their country liberty" says Cassius in William Shakespeare's *Julius Caesar.*

When Shakespeare wrote those words in 1599, he could well have imagined our current age of political anxiety. From the Revolution Square in Bucharest to the Tahrir Square in Cairo and to the Halls of Congress in Washington, the heated rhetoric erupts with the incantations of „liberty," „justice" and „freedom" even as various factions plot to accrue power for their own sake. As confident as Cassius is in the play that he, Brutus and their fellow-conspirators are delivering Rome from the tyranny of Julius Caesar, Shakespeare knew that they wielded a double sword which would cut through centuries to our modern era: on the one hand, the bloody expulsion of tyranny and on the other a power vacuum in which a worse fate awaits the country as men of powerful ambition vie for power. The consequences of political overthrow, the dangers and virtues of charismatic leadership, the public role of responsible citizens are all a piece of Shakespeare's Julius *Caesar* which demands that each generation should view these themes through the prism of their political and cultural moment.

The aesthetic principles of Schneider's production

Patrick Pacheco, the dramatist, and Peter Schneider's long-term collaborator has laid down the aesthetic principles of the performance: our goal was to tell a compelling and moving story of ferocious political hardball which throws an ordered world out of balance.

Hence, the organizing aesthetic principle of our production of *Julius Caesar* is to tell this story within a shell or cosmos that moves fluidly between reality and surrealism. By surreal, I mean a hyper-realistic style in which the images are created within absolutely unexpected, surprising and shocking combinations. They have the quality of a dream, disorienting, unreal and fantastic.

Although our story is firmly rooted in 2016, the inner logic of this world allows it, at crucial dramatic moments, to be lifted into a continuum of space and time through video, music, costumes, lighting, sets, and movement.

The moments in which the surreal bleeds into the real are called „Guernica Moments": specific moments when the literal world – for example, video footage – is metamorphosed into a surreal nightmare that grows increasingly menacing. It is absolutely essential that all elements of the production should be versatile and malleable enough to accommodate these shifts of mood, some of which may be sudden.

Existing in the real world are the characters in the drama.

Existing in the surreal world are the Soothsayer and all the war dead through the ages. The Soothsayer is the portal between reality and surrealism. She is the only character in the play that exists in both worlds.

If and when the real and the surreal worlds collide or interact harmoniously, col-

lision and interaction must be reflected in the visuals as well as in the acting, depending on what mood or emotion is meant to be evoked as well as what advances a story which is extremely rich in psychological insight. Pacing and tempo are critical to guide the audience on this journey with lucidity as well as to honour the poetry of one of Shakespeare's greatest plays.

The Three Axes

The director and the dramatist have worked on the text cutting it and reversed the order of some scenes according to the three axes on which they have structured the performance.

The first one is represented by a theme present in the play, defined by the director as the law of unintended consequences, and which is connected with the reasons why he has chosen this play, and what makes it modern, actual. Brutus loves Caesar, his friend, he loves his country more and that is why he decides to join the conspiracy hoping to free it from potential tyranny. What he does in fact, as Mark Antony says, is to let „loose the dogs of war". This is a perfect way to look at the chaos which is enveloping the world. Events have consequences, often devastating ones, which are unintentional. There are revolutions today; there are assassinations, anxiety, unease and restlessness at this time, perhaps more so than at any other time in recent history and *Julius Caesar* reflects all that.

The second axis is not present in the play as it is, rather, a contemporary problematic: the presence of technology, media and new-media in the modern wars. The media and „Breaking News" and the tweets and e-mails have become a pervasive expression of our own time. Taking those aspects of modern culture rooted in reality and then making the jump into surrealism was a guiding aesthetic principle of this production. This was inspired, to some extent, by something that Irma DeVries, our web-designer, said about Picasso's „Guernica" , the masterpiece that he created during the Spanish Civil War when the German fascists bombed a Basque town in the North of Spain. Irma DeVries explained that Picasso was very cognizant of the all the news about the bombing that was coming out at the time: of the news reports, the newsreels, the photographs, of all the media about this tragic and devastating bombing that caused so much grief and devastation among the civilian population. Picasso then took these images through his imagination and extended them into a surreal and abstract expressionism that is speaking to us to this day.

Guernica, Pablo Picasso, 1937, 349 cm × 776 cm

In the same way, this production seeks to take the images of the past and today, of „Breaking News" and other things of a technological nature and expand those into a larger canvas, which can explore in more poetic terms the themes of *Julius Caesar*.

At the same time, the media can be a democratic means for the public good but it can also serve as a cautionary tale as it does in *Julius Caesar*. Cassius was right. Tyrants are born in every age. But nowadays tyrants come not only at the behest of conquering armies crossing the Rubicon and ridding themselves of claimants to the throne they wish solely for themselves. They come as well-clothed in the garments of a high Q rating, the charisma of a Mark Antony. And the medium itself can be tyrannical and a potent means to grab power depending on which party – or oligarch, Russian, American or Romanian – controls which network or cable news outlet. It has its own aristocratic power.

Finally, the electronic machine is a ruthless and chilly observer of the ultimate result of all the machinations in *Julius Caesar*: the countless suffering of the people it is meant to serve: the young soldiers, like Lucius, the displaced refugees like the throngs of Syrians fleeing the chaos of Civil War. The wreath held high in the spotlight at the end of *Julius Caesar* may represent the elusive and tempting pinnacle of great power. Or it could equally be a testament laid at the graves of millions who have paid the price for its gleaming and endless appeal.

The third axis, which is the most important for this directorial concept, speaks about collateral damage which is represented by two characters, the poet Artemidorus, and the boy-servant Lucius, who hold peripheral positions in the original script. Artemidorus is the first victim of the chaos that springs from Caesar's assassination. Like the Soothsayer, he foresees the bloody days to come, first in the unearthly tempests and then in the mobs coursing through the streets. As a poet, he is emblematic for the irretrievable destruction wrought on art when war rears its ugly head: *inter arma silent musae*.

The show opens with Lucius playing video games and closes with him dead on the battlefield. Schneider transforms him in the archetype of the collateral damage of contemporary conflicts; he wants to make the point that war is not a game and that it has fatal and lasting consequences.

An actor's work and the creative process

To work as an actor in a Shakespeare play is challenging for various reasons – the way of uttering the speeches, the characters, the structure of the text; working on a production based on Shakespeare which is using a lot of technology makes things even more challenging.

In this production I play Portia. I took active part in the creative process, especially in the first week of the workshop which started in October 2015. At that moment the cast was ready and all the artistic and aesthetic ideas had been put on the table. The script was already worked out by Peter Schneider and Patrick Pacheco and according to it, the set designer, the costume designer, the choreographer, the web-designer and the composer started to make their proposals. It was at this moment that the aesthetic line of the production was born. Meanwhile, we also continued to work on the text together with the dramatist.

Our intention was to have a clear idea about what was to be done from the production's point of view, about how difficult it would be to achieve those goals and the necessary time for all that to happen in the best circumstances.

In February 2016 we started the rehearsals and we had our first reading of the text. It lasted for four hours. At the end the director revealed his intention to have a performance of 1h30', as well as his artistic concept and his aesthetic principle.

We worked with our choreographer each morning trying to achieve a common body knowing that all of us would be part of the mob at one moment and that our bodies

were the extension of the video projection.

Then scene by scene we crossed all the play. The difficulty appeared when we realized that because of the production problems we would not really have the chance to rehearse in the space where we were going to play. Rehearsals took place in a studio and while in performance we were supposed to play on the stage of the Grand Auditorium.

Space has a strange and strong quality in theatre. What was good and intimate in the studio was immediately lost once we were on the large stage. And here the work of the actor started. All the small gestures that are so organic and alive in a small space suddenly become the actors' greatest enemy in the empty space. Stillness became the acting principle. The action is not to be found in the behaviour of the actor but in the words, in the way he is saying the text and in the intensity between the partners. We had to reach this in rehearsals interrupted or broken by the lights, set and video-projections that were active and real partners on the stage. Any entrance of an actor meant a change in set, light, projection, or music. Everything had to be synchronized and rehearsed each day for hours on; so, it was difficult to have a flow in the work as an actor. We also had microphones and the voice had a different quality which had to be adjusted and controlled, both by the actors and by the sound designer. This is how we worked and created a visually fluid style that would make Shakespeare's tale resonate in unique and compelling ways.

Portia

What is the role of the women in this play? What is the best approach for an actress in such a small but memorable part? At the very beginning, speaking with the director and the dramatist we received the following direction: women in this play are largely domestic, they want to protect their husbands, they want to protect their homes, to protect what they've got. They want to bring peace to their home. They are not out

for power. They are very much aware of their power. They are aware of their roles. Calpurnia very much knows her role as the First Lady of Rome, and Portia is very much aware that she is the wife of the Great Brutus. So they are very much aware of their standing and personal power. And they want to protect that. But in this play, they are all about protecting what they have personally, intimately, with the connection they have with their husbands. And that is what frustrates them so much: the fact that their husbands will not listen to them.

Portia's role is one of caring for her husband and begging for equality of some sort and going to such lengths to prove it, going so far as wounding her thigh, but I think that shows her desperation. She is characterized by the powerlessness that she feels to keep her husband from indulging in an episode that will bring tragedy onto their house. As for the self-wounding scene, it is

pretty drastic. And the way she dies, by swallowing fire, is to some extent metaphoric. There are many ways to interpret that.

As an actress, in the creative process it is important for me to make the things, the ideas concrete, to understand all the questions everybody has in mind when thinking of Portia: why is she giving herself a voluntary wound? Why is she killing herself swallowing hot coals? To put down the cliché and to make these actions consistent in my body, I need to create the possibility for association and for personal analogies. Shakespeare's material was too scarce, so I had to go back to the original story and read Plutarch's *Parallel Lives* of Brutus, Mark Antony and Caesar. All these readings helped me to understand the role of the stoic education and how the presence of the war did shape human consciousness and the role of the woman in the society of those times.

In the original play, when Portia comes to confront Brutus in the middle of the night, she is already having the wound that she reveals to Brutus at the end of the scene. In Plutarch it is clear that Portia commits this deed as a consequence of her stoic education, that she needs to prove herself she can endure physical pain before going and asking her husband to share with her his deepest fears.

She wounds herself, she repels the servants' help and she refuses any medical care or help; Brutus is worried, he only knows she is sick and in danger, but she does not allow him to know what is going on. And only when she is sure that without any help but her own will she has defeated her pain she goes to confront her husband. All these details have created in me the images and the impulse I needed for the opening of the scene. Although in our production, in accordance with the director's choice, Portia cut herself in Brutus' presence at the end of the scene, I have kept in my acting, in the way I built Portia, a certain inner determination, a certain feeling of strength even if the first line we hear from Brutus is leading in the opposite direction:

Portia, what mean you? Wherefore rise you now?
It is not for your health, thus to commit
Your weak condition to the raw-cold morning.

The second question that required an answer referred to the way she committed suicide. While analyzing Shakespeare's text, I noticed the importance of the image of fire in Act III, Scene 2, after Mark Antony' s speech:

FIRST CITIZEN:
Never, never. Come, away, away!
We'll burn his body in the holy place,
And with the brands fire the traitors' houses.
Take up the body.

SECOND CITIZEN: *Go, fetch fire.*

In Plutarch this image is present in an even more accurate way: the citizens of Rome take fire, hot coals to burn the traitors' houses, starting with Brutus'.

Later on, when Brutus runs away and leaves Portia behind, he asks his friends to guard her, to take care of her, but with no news from her husband, Portia gets ill due to her prolonged concern and, according to Plutarch, having no other means at her disposal, she killed herself by swallowing hot coals.

This image of a wife who chose to take her life with the same weapon by which the people of Rome – for whom her husband had decided to kill his friend – wanted to kill Brutus was for me concrete and vivid enough. And yes, probably this image is to some extent metaphoric and giving the possibility for various interpretation; this is my interpretation and from these two main points my construction of the role started.

I have begun this paper speaking about the artists' desire to make our world more understandable through Shakespeare's plays. At times when tragedy is perceived to be impossible, Schneider wished to create a visionary production, one that invites the spectators, „like Brutus, to awake and to see yourselves in the world which we have created for you in hope of renewal."

caiete critice

Jana B. WILD

Hidden (pilgr)images. Two Slovak Shakespeares of the 1970s

Abstract

Articolul discută două montări shakespeariene din Slovacia anilor 1970, realizate în climatul neostalinist instituit după invadarea Cehoslovaciei de către armatele țărilor semnatare ale Pactului de la Varșovia. Ambele spectacole, Hamlet și Chinurile zadarnice ale dragostei, regizate de Miloš Pietor, au fost găzduite de Teatrul Noua Scenă din Bratislava și ambele au fost purtătoare ale unor profunde semnificații civice, actorii din distribuție asumându-și rolul de a demasca marasmul în care se scufundase țara în acei ani. De istoria acestor spectacole se leagă și soarta unui celebru cuplu de comici specializați în genul cabaretului politic, cunoscuți sub numele de L + S.

Cuvinte-cheie: *Războiul Rece, comunism, producţii Shakespeare, double speak, L+S.*

The article discusses two theatre productions in Slovakia, staged in the 1970s – Hamlet and Love's Labour's Lost – both staged at the New Scene Theatre in Bratislava by the director Miloš Pietor and showing different strategies that infused Shakespeare during the Neo-stalinist time of the Cold War era.

Both productions had an immense local importance rooted in the contemporary social context and its reception codes. Both had a strong public appeal and mirrored the epoch – even though they were performed hardly more than several times within one theatre season and were withdrawn from the repertory quite soon.

When contextualizing them now, we must take into account that their actors were also perceived as citizens and that their roles included their own social story and the story of the spectators, too. So not only the aesthetics but also the external agenda built its f(r)ame and appeal. It is probably not surprising that there is a gap between public and private recordings of both of these productions.

Keywords*: Cold War, Communism, Shakespeare productions, double speak, L+S.*

Corso Theatre, 1968

To draw a broader context and background, one must look back into the late 1960s. Early in 1968, a new small underground (cellar) theatre was established in Bratislava called „Divadlo na Korze„ – Corso (in the Italian sense: the city Promenade). Due to the overall political and cultural opening of the late 1960s, it made its name by playing dramas of the absurd and grotesque and was felt as a very up-to date location with young actors in their twenties full of energy, a company one would call a strong new generation.

Jana B. WILD, Academy of Performing Arts, Bratislava, Slovakia, e-mail: wild@vsmu.com

The same venue, the Corso cellar, sheltered the famous cabaret duo, Milan Lasica and Július Satinský, widely known as L+S: actors-authors who had become a trademark for intellectual wit and humour already in the late 1950s and have not been outdone ever since.

After the Soviet invasion to Czechoslovakia in 1968, the Corso theatre played an important role as a space where freedom of speech and laughter were maintained and where open minded people gathered. Not surprisingly, in the aftermath of this event and the political repressions of the early 1970s, the Corso theatre was dissolved and closed down by the Communists in 1971. The company of young actors was incorporated into another existing big official drama company of the New Stage Theatre („Nová scéna„). The cabaret duo L+S, which the communists feared for their free humour, had been banned in Slovakia already in 1970 (and had been compelled to find a shelter in a fringe-theatre in the Czech part of Czechoslovakia for two years); 1973 both of the actors-authors were contracted by the very same New Scene Theatre, though as members of musical comedy – or even worse: operetta.

At that time, the local audience knew and felt that the presence of the former Corso actors within the New Stage drama or operetta company was, aesthetically, a strange element (because of their different style of acting), and that they were viewed as a sort of political outcasts, connected with the golden era of the late 1960s. No doubt, in the productions of the New Scene of the early and mid-1970s, it was impossible not to read this external agenda. And this was the context of the New Stage production of *Hamlet* (1974) and *Love's Labour's Lost* (1978), too.

Hamlet, 1974

The 1974 New Stage Shakespeare was probably one of the most topical Slovak *Hamlet* productions ever, staged in an era of political repressions, public lethargy and deepest mental depression. The director Miloš Pietor, who was connected with the previous productions in Corso, had never staged Shakespeare before. But what he already did elsewhere was Tom Stoppard´s *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*.

The very cast of his *Hamlet* could be read as sort of political statement: all the young characters including Laertes plus gravediggers were played by the Corso actors; on the opposite, Claudius, Gertrude, Polonius, of course, and – quite importantly – Fortinbras, too, were played by the older members of the New Stage. The production opened with a scene where the funeral ritual turned to a wedding celebration (Hamlet himself refers sarcastically to this in Act I, Scene 2) – a clear reference to the political situation, in which the Soviet military invasion enabled the advancement of dubious people and the overall equivocalness became standard. The Corso characters were sort of vivid electrifying sarcastic rebels in a world of the absurd, and the others were shown as rough barbarians. The production conveyed a strong feeling that the young generation is going to be fully destroyed by the old establishment and that the new ruler Fortinbras, too, is rude, rough and bleak. It suggested that the story of Hamlet would, in a way, re-write the real story of these actors, who were not allowed to live their own life – as well as of many members of the audience, too, after the events of 1968.

The public archive of the Theatre Institute has preserved many photographs, all of them showing the actors in action – and one can feel a strong physicality of the young people, as if all their feelings were felt through their body.

Nevertheless – whenever I spoke to my older colleagues who witnessed the production, they always referred to it as to „the one with the big bars". In the archive, however, one would only find one single photograph with a sort of bars – which look rather like a tapestry and do not seem really convincing. And one would not find any relevant mentioning of the bars or let alone prison in any review that was published at that time either. Neither pictorial nor verbal public

recording showed any suggestive bars in this production.

It was only in 2015, more than forty years later, some colour slides from the production were retrieved, as a new acquisition of the Theatre Institute from the set designer Otto Šujan himself, who recorded his stage work, showing the whole stage with the bars and how it worked. Obviously, he himself did not find this stage design important, for he did not offer any of those pictures to be published in the monumental monograph on his life work (Čavojský, Ladislav: *Otto Šujan.* Bratislava: 2015). These „new" pictures are quite impressive though: huge vertically movable bars at the backdrop and an expressive sharp lighting from above. The bars mark the line between here and there: „there" might rather mean „beyond", for the space suggests that on the other side of the prison is but death. The strong physical presence of the actors against the backdrop of these huge bars acquires a new topicality. „Denmark is a prison", obviously, this is what we read in Shakespeare. In the prison on the stage of the New Scene Theatre nobody would see any remote „Denmark".

One could, of course, argue to the contrary, that putting bars on the stage might be too literal, too simple. But within this reception paradigm, I contend that the production was one of those rare happy meetings of director, stage designer and actors when they produced a work going under the audience´s skin. Within this stage design, the production poignantly touched the contemporary human and political misery of Czechoslovakia.

In 1974, nobody would be allowed to admit verbally that there was any prison built on the stage. Though as a visual element, it slipped out from the censorship and was somehow acceptable, provided it was not verbalized nor visually recorded.

As if underpinning the clash between verbal and real, in the theatre bill the director distanced himself from Jan Kott's notion of „Shakespeare our contemporary" – and yet he made a deeply Kottian production.

The theatre from the 1970s onwards could and often did create an atmosphere of being imprisoned or of existential anxiety – provided it was not based upon any contemporary text. Shakespeare worked as a foil for momentary feelings and urgent concerns. The verbal, the verbatim, however, was much more subject of censorship or even deliberate self-censorship – as with the journalists who just did not want to threaten the very existence of the production. So what we now may read as visually too literal, worked perfectly at that time.

Love's Labour's Lost, 1978

If *Hamlet* was very successful with the audience as it hit the nerve of the time, the next Shakespeare in the New Stage Theatre gave cause for a real pilgrimage of the audience.

I have mentioned before the cabaret duo L+S, was banned from Slovakia in 1970. In 1978, after eight years of being silenced and playing crowd in operettas, the duo was allowed to play once again in a dramatic theatre. The same director Miloš Pietor cast them to play Nathaniel and Holofernes in his comedy production.

L+S was and still is a trademark – and thus impossible not to be read as a comic duo commenting upon the world for *themselves*, not for the characters they played. As George Orwell would say: if, during the Cold War theatre, everything was understood as double speak, L+S were understood as even more so.

So it must have been clear from the very beginning that their conversation in Act IV of *Love's Labour's Lost* would be a sort of comeback of the famous cabaret. The director even asked them to „adapt" their dialogue, arguing that their speech in Shakespeare, mocking the Renaissance pedantry, would be incomprehensible for the modern audience. In fact, they wrote a completely new text, echoing some motifs from Shakespeare but mainly developing their own verbal puns, creating new impossible Slovak words – sort of carnivalesque „Newspeak", inventing crazy grammar and all sorts of funny verbal manipulation.

Apart from being witty – and people still listen to and laugh at this scene recorded on a CD – this cabaret number also unmasked the dull bookish new translation of the play done by one of the highest communist apparatchiks Jozef Kot. The cabaret scene turned the whole production upside down: for what is sophisticated, brilliant and ingenious in Shakespeare – namely the speeches of the court gentlemen and the French ladies – all this was rough, incomprehensible, pedantic, indeed, in the translation. Conversely, the speeches of Nathaniel and Holofernes, with their dull pedantry in Shakespeare, newly written, became a real verbal firework. The production, needless to say why, became a pilgrimage destination for the contemporary audience. (I was teenager at that time and I am grateful to my parents who sent me and my younger brother to attend it.) One could forget the whole story. The centre was the L+S dialogue in Act IV.

But again, there were no official photographs from the production featuring the duo L+S, only other actors in other scenes. And it is only now that we have some of them from the same slide collection of the set designer.

One may ask why in the late 1970s the obvious dissident duo L+S was suddenly allowed to perform its verbal sketches. In fact, it was not. The dialogue in Shakespeare was labelled as „adaptation" and it served only as a pretention, a smokescreen to conceal the fact that L+S were needed to support the highest official Communist playwright of the era, Ján Solovič, who asked them, about the same time, in 1978, to participate in his play *S.O.S.* as co-authors and actors. *Love's Labour's Lost* was shown a couple of times in 1978 and 1979, while the two-men-show *S.O.S.* featuring the duo was shown more than 200 times over a period of eight years. We must imagine: dissidents building up the success of a Communist dwarfish playwright on the stage. It was exactly these eight years, until 1986, that the L+S duo was not allowed to stage its own full-time texts and shows.

Coming back to Shakespeare – these productions and their context open a whole network of interdependencies and indeed political exchanges between the (semi)dissident and the official. Shakespeare was part of it: through him, different cultural continuities were negotiated.

caiete critice

Horia GÂRBEA

Câte ceva despre faună la Shakespeare

Abstract

În urmă cu 400-450 de ani, când a fost scrisă opera lui Shakespeare, oamenii erau mult mai aproape de natură. Vânătoarea și pescuitul erau surse ale hranei, folosirea directă a plantelor ca medicamente era un lucru curent, în absența sintezei chimice. Flora și fauna erau bogate și făceau parte mai mult din viața oamenilor. Cunoașterea lor era însă empirică. Pe lângă observații corecte și directe, la care omul de azi rar mai are acces, plantele și animalele erau aureolate de superstiții, misticism și aveau adesea un caracter magic, supranatural. Opera lui Shakespeare este o sursă bogată de informații despre cum vedeau oamenii secolului al XVI-lea natura. Acolo unde nu se precizează altfel, traducerile în limba română aparțin autorului acestui articol.

Cuvinte-cheie: *Shakespeare, faună, magie, comportament animal.*

400-450 years ago, when Shakespeare wrote his plays, the people was more close to the nature. Hunting and fishing were currently sources of food. The use of the plans as medicine were often. The fauna was rich and the animals were a part of life. The knowledge of the fauna was empiric. People can directly observe the animals much more than today, but they were full of superstitions and mistycism, thei had often a magical caracther. The works of Shakespeare are a rich source of information about how the humans of the XVIth Century undestood the nature.

Keywords*: Shakespeare, fauna, magic, animal behavior.*

În urmă cu 400-450 de ani, când a fost scrisă opera lui Shakespeare, oamenii erau mult mai aproape de natură. Vânătoarea și pescuitul erau surse ale hranei, folosirea directă a plantelor ca medicamente era un lucru curent, în absența sintezei chimice. Flora și fauna erau bogate și făceau parte mai mult din viața oamenilor. Cunoașterea lor era însă empirică. Pe lângă observații corecte și directe, la care omul de azi rar mai are acces, plantele și animalele erau aureolate de superstiții, misticism și aveau adesea un caracter magic, supranatural. Opera lui Shakespeare este o sursă bogată de informații despre cum vedeau oamenii secolului al XVI-lea natura. Acolo unde nu se precizează altfel, traducerile în limba română aparțin autorului acestui articol.

Fauna Angliei era bogată și variată în secolul al XV-lea. Unele specii nu se mai află azi în libertate în Insulele Britanice. Între ele, marile carnivore – ursul și lupul – la care Shakespeare se referă adesea. Comparația cu urșii și lupii e sugestivă pentru că oamenii știau bine cum arată și cum se comportă aceste fiare.

În mai multe rânduri, în *Richard III* și în *Coriolan*, de exemplu, Shakespeare face aluzie la prezența urșilor ca animale folosite la divertisment.

Horia Gârbea - scriitor, Bucureşti, e-mail: horiagarbea@gmail.com

Have you not set mine honour at the stake
And baited it with all the unmuzzled thoughts
That tyrannous heart can think...

De stâlp onoarea mi-ai legat, ca ursul
Și au țâșnit din inima ta crudă
Gânduri fără de bot s-o hărțuiască...
(Twelfth Night, III.1)

Lupta ursului captiv cu câinii era o distracție pe care Shakespeare trebuie s-o fi văzut pe viu. În *Nevestele vesele din Windsor,* ursul are chiar nume propriu: Sackerson.

Lupii lui Shakespeare sunt adesea simbolici. Caracteristicile speciei apar în *Troilus și Cressida, Othelo, Regele Lear, Henric al VI-lea*, dar și în comedii, de exemplu în *Cum vă place,* când unii oameni sunt comparați cu aceste canide. Ei sunt caracterizați de ferocitate și forță, de spiritul de haită. Soldații lui York fug ca mieii urmăriți de lupi flămânzi (în *Henric al VI-lea*, partea a III-a). Reginei Margareta de Anjou, adversarul ei Richard, duce de York, îi atribuie o ferocitate paroxistică, superioară, prin comparație, lupilor: *Lupoaica Franței, dar mai rea ca lupii*. În *Troilus și Cressida*, Agamemnon spune că pofta (*the appetite*) este *lupul universal* (*the universal wolf*).

Margareta mai e comparată, pentru răutatea ei, și cu tigrul:

O, tiger's heart wrapped in a woman's hide.

Suflet de tigru-n piele de muiere.
(H VI, p. 3, I.4.137)

Dar alte mari carnivore excitau imaginația contemporanilor lui Shakespeare. Între ei, leul și tigrul, inexistenți în fauna Angliei. Leul, animal heraldic, e invocat pentru puterea și ținuta lui regală. Dar singurul leu care apare efectiv în scenă e unul comic, jucat de Uluc Tâmplar de îmbinări (*Snug, joiner* – în original). Rolul e unul avantajos și Nicu Mosor (*Bottom*, țesător) vrea să-l ia asupra lui. Meșterii se tem că răgetul lui va speria spectatoarele. Leul e cotat ca agresiv. Thisbe e atacată, speriată și rănită de leu: *Dar fiara asta, care-i zice „leu" / O spărie pă Thisbe pân' la oase*! (*This grisly beast, which is called „Lion", scared away, or rather frightened, the faithful Thisbe*). Răgetul leului, nocturn cum se va vedea, e teribil!

Leul, ca și tigrul, sunt fiare supreme, nu au prădători, la rândul lor, în afara timpului devorator, așa cum rezultă din *Sonetul XIX*: *Devouring Time, blunt thou the lion's paws, / Timp devorant, tocești gheara de leu,* respectiv *Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws / Dinți ascuțiți de tigru smulgi din fălci.*

Leul e simbolul curajului:

DUNCAN: Dismayed not this our captains, Macbeth and Banquo?
CAPTAIN: Yes, as sparrows eagles, or hare the lion.
If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharged with double cracks,
So they doubly redoubled strokes upon the foe.

DUNCAN: Iar Macbeth și cu Banquo s-au speriat?
CĂPITANUL: Cât uliul rău de vrăbii, ori ca leii
De iepuri. Vă spun drept că s-au izbit
De două ori mai tare în dușmani.
(Macbeth, I.2)

O vedenie îi prezice lui Macbeth glorie și îl sfătuiește să fie ca leul:

Be lion-mettled, proud, and take no care
Who chafes, who frets, or where conspirers are.

Ca leul să fii: mândru, curajos.
Să nu te temi de cine te urăște,
De uneltiri mârșave, nici de pizmă.
(Macbeth, IV.1)

În imaginarul epocii lui Shakespeare, pe lângă Atena nu erau doar lupi, ci și lei, astfel încât, la finalul piesei *Vis de-o noapte-n miezul verii*, spiridușul Prihor poate să zică:

Now the hungry lion roars,
And the wolf behowls the moon.

Rage leul mort de foame,
Urlă-n lună lupi mereu.
(Visul…, V.1)

Aici, Shakespeare folosește un verb inedit *behowl* care nu mai apare nicăieri la el și

nici în dicționarele moderne. E clar însă ce înseamnă: a urla, a hăuli. *A hăuli,* în română, aduce fonetic cu *howl*, e limpede că vine de la o onomatopee ce imită urletul de lup.

In peace there's nothing so becomes a man
As modest stillness and humility,
But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger
Stiffen the sinews, summon up the blood,
Disguise fair nature with hard-favored rage...

Când este timp de pace
Îți șade bine să gândești la alții
Și să fii blând, dar când e zvon de luptă,
Fii tigru: mușchii tari, sângele iute,
Firea plăcută furia s-o ascundă...
(Henry V, III.1)

Așa-i îndeamnă Henric al V-lea pe soldații săi: să împrumute ferocitatea, lipsa de milă a tigrului.

Marinarii englezi dau frecvent numele *Tigrul* corăbiilor, aşa încât o vrăjitoare din Macbeth se va răzbuna pe un căpitan de navă cu acest nume, din pricina nevestei lui:

Her husband's to Aleppo gone, master o' th'
Tiger.

Bărbatul ei, pe Tigrul *căpitan,*
Plutește spre Alep.
(Macbeth I.3)

Dacă Margareta de Anjou e asemănată cu o lupoaică, Tamora, din *Titus Andronicus*, e numită tigru hain:

As for the heinous tiger, Tamora,
No funeral rite.

Cât despre tigrul cel hain, Tamora,
Înmormântare fără fast și doliu.
(Titus…)

Dar și Margareta primește, pe lângă lupoaică, o comparație cu tigrul:

O, tiger's heart wrapped in a woman's hide.

Suflet de tigru-n carne de femeie.
(H VI, p. 3, I.4.137)

De ce tigru, la masculin, și nu tigroaică? Pentru că, se pare, *tigresse* a intrat în limba engleză, prin cea franceză, abia prin 1611.

O ferocitate specială este atribuită tigrului de Hyrcania. Acesta a existat în realitate, în ținutul numit astfel în antichitate, adică în sudul mării Caspice, Marea Hyrcaniană fiind denumirea antică a Mării Caspice.

După unele surse, specia (cu denumirea științifică *Panthera tigris virgata*) s-a stins prin anii 1970, după altele există încă exemplare.

Approach thou like the rugged Russian bear,
The armed rhinoceros, or th' Hyrcan tiger;
Take any shape but that, and my firm nerves
Shall never tremble.

...Vin-aici
Ca urs rusesc, ca tigru de Hircania,
Ca rinocer, ia orice formă, eu
Am nervii tari, nu tremur.
(Macbeth, III,4)

Rana făcută de leu este cumplită și nevindecabilă.

I thought thy heart had been wounded with the claws of a lion.

Inima mea a fost rănită de ghearele leului.
(Cum vă place, V.2)

La Shakespeare și, probabil, la contemporanii lui, majoritatea animalelor au însușiri malefice directe, prin agresivitate, și indirecte, prin felul în care funcționează ca agenți magici. Vrăjitoarele din *Macbeth* sunt ajutate de animale reale – motan, broscoi, arici – și mitologice – harpia. Alte părți ale animalelor sunt componente ale licorilor preparate de vrăjitoare. Bogăția inventarului este foarte mare. În lista animalelor care pot întări licoarea vrăjitorească prin părți ale trupului lor intră: pești, amfibieni, reptile, dar și păsări și chiar mamifere:

First Witch
Thrice the brinded cat hath mew'd.

Second Witch
Thrice and once the hedge-pig whined.

Third Witch
Harpier cries 'Tis time, 'tis time.

First Witch
Round about the cauldron go;
In the poison'd entrails throw.
Toad, that under cold stone
Days and nights has thirty-one
Swelter'd venom sleeping got,
Boil thou first i' the charmed pot.

ALL
Double, double toil and trouble;
Fire burn, and cauldron bubble.

Second Witch
Fillet of a fenny snake,
In the cauldron boil and bake;
Eye of newt and toe of frog,
Wool of bat and tongue of dog,
Adder's fork and blind-worm's sting,
Lizard's leg and owlet's wing,
For a charm of powerful trouble,
Like a hell-broth boil and bubble.

ALL
Double, double toil and trouble;
Fire burn and cauldron bubble.

Third Witch
Scale of dragon, tooth of wolf,
Witches' mummy, maw and gulf
Of the ravin'd salt-sea shark,
Root of hemlock digg'd i' the dark,
Liver of blaspheming Jew,
Gall of goat, and slips of yew
Silver'd in the moon's eclipse,
Nose of Turk and Tartar's lips,
Finger of birth-strangled babe
Ditch-deliver'd by a drab,
Make the gruel thick and slab:
Add thereto a tiger's chaudron,
For the ingredients of our cauldron.

ALL
Double, double toil and trouble;
Fire burn and cauldron bubble.

Second Witch
Cool it with a baboon's blood,
Then the charm is firm and good.

(Enter HECATE to the other three Witches.)

HECATE
O well done! I commend your pains;
And every one shall share i' the gains;
And now about the cauldron sing,
Live elves and fairies in a ring,
Enchanting all that you put in.

(Music and a song: „Black spirits," & c. HECATE retires.)

PRIMA VRĂJITOARE:
Trei miorlau – motan cu dungi.

A DOUA VRĂJITOARE:
Ariciul – bocete lungi.

A TREIA VRĂJITOARE:
Harpia strigă: hai, e timpul.

PRIMA VRĂJITOARE:
Horă-n jur, lângă ceaun,
Mațe otrăvite pun.
Broască de sub piatra rece,
Unde, până luna trece,
Coci îndulcitor venin,
În oală să fierbi puțin.

TOATE:
Trudiți grabnic cu vrăjeala,
Focul arde, fierbe oala.

A DOUA VRĂJITOARE:
Mușchi de șarpe-n smârc ce pute,
În ceaun fierbe-te iute.
Ochi de-amfibiu[1]*, deșt de broască,*
Intră în fiertura noastră.
Limbă de dulău și lână
De pe liliac, te-adună
Cu limbă și de năpârcă[2]
Și cu vierme orb, ce spurcă[3]*,*
Un picior de șopârliță,
Aripă de la bufniță:
Pentru vrajă tot mai rea
Ciorba iadului fierbea.
TOATE:
Trudiți grabnic cu vrăjeala,
Focul arde, clocot oala.

A TREIA VRĂJITOARE:
Dinți de lup, solz de dragon,
Praf de mumie-n flacon;
De la un rechin vorace,
Gușă, pipotă – încoace.
Rădăcină de cucută
Pe-ntuneric începută,
Ficat de jidan păgân[4]*,*
Fiere de la țap mai pun,
Rămurele de pe tisă[5]
Când e luna la eclipsă.
Bot tătar, nas turc tăiat[6]*,*
Deșt de plod nebotezat,
La naștere sugrumat
Și într-un șanț lepădat -
Fiertura s-a îngroșat.
Să-i mai punem, binișor,
Mațe dulci de tigrișor.

TOATE:
Trudiți grabnic cu vrăjeala,
Focul arde, fierbe oala.

A DOUA VRĂJITOARE:
Ca să o răcesc puțin,
Pun sânge de babuin,
Că sângele de maimuță
O s-o facă mai bunuță.

(Intră Hecate cu alte trei vrăjitoare.)

HECATE:
E bine, merge ca pe roate,
O să vă răsplătesc pe toate.
În jurul oalei să jucați,
Ce-ați pus în ea să descântați
Ca zânele și spiridușii.

(Muzică și un descântec. Hecate iese.)

A PATRA VRĂJITOARE:
Spirite negre și albe, și roșii, și gri.
Mestecați, mestecați, și-om vedea ce-o ieși.

---

1 În original, *newt*, denumire generică pentru amfibian, în special *Salamander sp.*

2 În original, *adders fork*, limba viperei. *Adder* fiind vipera comună (*Vipera berus*).

3 *Blind-worm*, echivalent cu *slow-worm*, desemnează o specie de șopârle cu ochi foarte mici (*Angius fragilis*). Se credea în epoca lui Shakespeare că e otrăvitoare și apare, ca atare, și în *Vis de-o noapte-n miezul verii.*

4 În original, tot o exprimare cvasipleonastică: *liver of blaspheming jew*.

5 În original, *yew* desemnează plante din genul *Taxus*, între care se află și tisa. Tisa este extrem de toxică, prezența ei în cazanul vrăjitoresc fiind justificată.

6 Evreul, turcul, tătarul erau percepuți în epocă drept „păgâni", deci organele lor, fiind impure, erau potrivite pentru fiertura vrăjitorească.

Titi[7]*, Pisoi, stoarceți-l voi,*
Brotac, Drac-de-foc, dați-i noroc,
Cenușel, Prihorel, tocați-l nițel.

CORUL VRĂJITOARELOR:
Rotiți, rotiți, nu opriți, nu opriți,
Ce-i rău în bol băgați, ce-i bun aruncați.

A CINCEA VRĂJITOARE:
Sânge de la liliac.

A PATRA VRĂJITOARE:
Înăuntru, hai, țac-pac!

A ȘASEA VRĂJITOARE:
Creier de șopârlă, mic.

PRIMAVRĂJITOARE:
Pune, dar numai un pic.

A CINCEA VRĂJITOARE:
Unt de-aspidă, suc de broască,
Cine-l bea să-nebunească!

A PATRA VRĂJITOARE:
Pune-le să-și dea savoarea.
Gata. Să gustăm putoarea.

A ȘASEA VRĂJITOARE:
Încă nu. Mai pune-o cană
Suc de fleoarță roșcovană,
Ucigașă prin venin[8]*:*
Vreo trei uncii pe puțin. (…)

PRIMA VRĂJITOARE:
Amestecați și sânge de la scroafa
Ce și-a halit nouă purcei fătați.

(Macbeth, IV.1)

În piesele lui Shakespeare apar însă și numeroase păsări. Aluziile la vânătoarea cu șoimi sunt numeroase pentru că ele erau sugestive pentru publicul epocii. De multe ori păsările puternice, de pradă, apar alături de păsări mici, care constituie chiar prada lor, pentru a crea un contrast. Am citat exemplul cu ulii și vrăbiile din *Macbeth*.

În *Richard al III-lea*, pentru a-și sfida adversarii, rudele reginei, cumnata sa, care nu erau de neam tocmai ales, Richard spune:

GLOUCESTER: *I cannot tell. The world is grown so bad*
That wrens make prey where eagles dare not perch.
Since every jack became a gentleman,
There's many a gentle person made a jack.

GLOUCESTER: *Nu știu să spun de ce decade lumea:*
Vânează pitulicea[9] *pe crăcana*
Pe care vulturi n-au curaj să urce.
Când orice mitocan boier ajunge,
Mulți nobili se prefac în mitocani.

(Richard III, I.3)

Richard însă e comparat de inamicii lui cu animale mai mici, însă otrăvitoare. Regina Anne îi dorește o soartă oribilă:

More direful hap betide that hated wretch,
That makes us wretched by the death of thee,
Than I can wish to adders, spiders, toads.

Mai rea ca pentru broaște ori aspide,
Păianjeni și-alte fiare cu venin.

(Richard III, I.2)

7 Multe ediții nu cuprind acest cântec, întrucât nu îi aparține lui Shakespeare. Numele din cântec se bazează pe tradiții privind comportamentul și numirile vrăjitorești și apar în piesa *The Witch (Vrăjitoarea)* de Thomas Middleton. Discuțiile exegeților sunt prea lungi pentru a fi reproduse într-o notă. *Cântecul vrăjitoarelor* (ca și *Vino, Hecate* din actul III) a fost însă efectiv utilizat în reprezentații cu *Macbeth* în vremea lui Shakespeare. Am tradus aceste nume în limba română, unele desemnează o specie sau/și o culoare, conform consemnărilor din epocă. Aceste pasaje (III.5.36-68 și IV.1.44-58), care apar în puține ediții Oxford (mai recente), sunt acum, pentru prima dată, traduse în română.

8 În epoca lui Shakespeare, femeile cu părul roșu erau considerate predispuse către vrăjitorie și crimă prin otrăvirea victimelor.

9 În original, *wren*, care s-ar traduce prin pitulice sau ochiul-boului (*Troglodytes troglodytes*), pasăre foarte mică, de unde comparația, strivitoare pentru ea, cu vulturii. Anterior s-a tradus prin „găi" sau „ciori", termeni inexacți. În plus, aceste păsări sunt relativ mari, denaturând sensul comparației.

Și regina Margareta îl compară cu un păianjen, reproșându-i reginei Elisabeta:

Why strew'st thou sugar on that bottled spider,
Whose deadly web ensnareth thee about?

Pui zahăr pe păianjenul chircit
A cărui pânză o să te sugrume?

(Richard III, I.3)

Totuși, regina Elisabeta îl compară pe Richard și cu un tigru, tocmai pentru disproporția puterii lui față de familia ei, după moartea lui Eduard al IV-lea.

Ay me, I see the downfall of our house!
The tiger now hath seized the gentle hind.

Vai, văd familia noastră prăbușită.
Leul pe căprioară puse gheara.

(Richard III, II.4)

Comparațiile cu lumea animalelor e des utilizată de Shakespeare pentru a ilustra o ordine inversată a lumii. În *Visul...*, Helena, contrariată de Demetrius, spune:

Run when you will, the story shall be changed:
Apollo flies, and Daphne holds the chase;
The dove pursues the griffin; the mild hind
Makes speed to catch the tiger; bootless speed,
When cowardice pursues and valour flies.

Fugi unde vrei. S-a-ntors lumea pe dos:
Apollo fuge urmărit de Daphne,
Grifonii sunt vânați de porumbițe,
Și căprioara hăituiește tigrul.

(Visul II.1)

În *Coriolanus*, Volumnia îl compară pe Sicinius cu o vulpe, atribuindu-i viclenia acesteia în exilarea fiului ei, Coriolanus:

Hadst thou foxship
To banish him that struck more blows for Rome.

Ca un vulpoi viclean l-ai exilat.

(Coriolanus, IV.2)

Lui Coriolanus însuși i se atribuie față de popor ferocitatea unui lup:

Deserve such pity of him as the wolf
Does of the shepherds.

O să găsească milă cât ciobanii
La lup.

(Coriolanus, IV.6)

Dar cea mai interesantă comparație este cea pe care Aufidius, dușman de moarte și apoi aliat al lui Coriolanus, o face între acesta și vulturul pescar, în original *osprey*:

(…) I think he'll be to Rome
As is the osprey to the fish, who takes it
By sovereignty of nature.

Pentru Roma,
E vulturul pescar față de pești,
Ei se supun nobleții lui.

(Coriolanus, IV.7)

Vulturul pescar (*Pandion haliaetus)* este o specie de pasăre falconiformă care se hrănește cu pește. Era probabil răspândit în Anglia pe vremea lui Shakespeare. În prezent e o specie periclitată, se găsește doar în nordul Scoției.

Cu el intrăm pe teritoriul superstiției. În vremea lui Shakespeare se credea că peștii i se „supun" vulturului pescar întorcându-se cu burta în sus când îi atacă.

Nu-i singura superstiție în legătură cu animalele pe care o enunță personajele lui Shakespeare. Credea el însuși în ele sau doar personajele lui? Unele atribute ale faunei, care țin de realitatea zoologiei, dar și de imaginarul colectiv, sunt corecte: ferocitatea leului, tigrului și lupului, care vine din natura lor de carnasiere, nocivitatea mușcăturii de viperă. Scroafa care își devorează puii e o realitate, înainte de a fi o metaforă. Altele sunt însă numai închipuite: curajul și majestatea aceluiași leu, viclenia vulpii. Ele vin din atribuirea unor însușiri omenești animalelor.

În fine, altele sunt superstiții cum e cea citată, despre vulturul pescar. Trăsăturile magice malefice ale unor animale ca broasca, țapul, cotoiul, liliacul și bufnița figurează în imaginarul multor popoare. Ele se

amestecă în cazanul vrăjitoarelor alături de tisă (în original, *yew*, ce desemnează plante din genul *Taxus*). Tisa este realmente extrem de toxică, prezența ei în cazanul vrăjitoresc fiind justificată. Nu se poate spune același lucru despre limba de năpârcă, glandele cu venin neavând legătură cu limba.

Totuși, e rezonabil să ne închipuim că Shakespeare credea și el în veninul limbii de viperă. Tot el afirmă în mai multe piese că broasca e veninoasă și învenințează prin simplul contact.

În *Macbeth,* ca și în *Vis de-o noapte-n mieazul verii* apare *blind-worm*, echivalent cu *slow-worm*, numele desemnând o specie de șopârle cu ochi foarte mici, dar nu inexistenți (*Angius fragilis*). Se credea în epoca lui Shakespeare că e otrăvitoare și bardul nu are nicio ezitare să preia superstiția.

Castelul lui Macbeth, scenă de crime, e plasat într-un loc frumos. Banquo întărește superstiția prin observație personală, referindu-se la rândunică:

…no jutty, frieze,
Buttress, nor coign of vantage, but this bird
Hath made his pendent bed and procreant cradle:
Where they most breed and haunt, I have observed,
The air is delicate.

În orice punte, friză, contrafort
Această pasăre își construiește
Culcușul și cuibarul. Am văzut
Că-n locurile unde ea se plimbă
Și face pui e aerul plăcut.

(Macbeth, I.6)

La castelul lui Macbeth însă, apar și corbul și cucuveaua, auziți de stăpâna casei, vestind lucruri tragice, dar care o fortifică pe Lady Macbeth în credința că e vremea crimei:

The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements.

Mai să-și dea duhul de țipat și corbul
Vestind morții pătrunderea lui Duncan,

Prin poarta mea, sub zidurile astea.

(Macbeth, I.5)

Și, mai târziu:

It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,
Which gives the stern'st good-night. He is about it.

E cucuveaua[10], straja de pierzare
Dă aspru noapte-bună. El e gata.

(Macbeth, II.2)

O pasăre dă porecla unui duh nu tocmai cumsecade, unul care are capacitatea de a zbura cu viteză, unul dintre cele mai interesante personaje ale lui Shakespeare: Prihor Prunc-Bun (Robin Goodfellow) din *Vis de-o noapte-n miezul verii*.

Either I mistake your shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Called Robin Goodfellow. Are not you he
That frights the maidens of the villagery,
Skim milk…
Either I mistake your shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Goodfellow: are not you he
That frights the maidens of the villagery;
Skim milk,

Dacă eu nu greșesc și știu ce spun,
Ești spiridușul zis Prihor Prunc-Bun,
Dar care e duh rău și ticălos.
Intri mereu în case pe dindos
Și sperii fetele și furi smântână.

(Visul..., II.1)

Superstițiile privind prihorul există și în România: „Dacă în zodiacul păsărilor ești Prihor (21 ian.-17 feb.), te caracterizează un temperament pătimaș și energic" (http://horoscop.garbo.ro/articole/14110/horoscopul-pasarilor.html#ixzz44iSYhh1g).

Prihorul, în engleză *robin*, este o pasăre mică și agilă (*Erithacus rubecula* sau *Lusciola Rubecula*). Prihorul e o pasăre cântătoare, cunoscută ca agresivă teritorial. Superstiția, existentă probabil și pe vremea lui Shakespeare, este că alungarea, lovirea sau uciderea ei aduc ghinion. Pentru a fi îmbunat, Prihor trebuie numit „Prunc-Bun", în ciuda naturii lui răutăcioase.

Dacă te strigă „Dulce Puck", pe loc
Tu îi ajuți și le aduci noroc.

(Visul..., II.1)

Prihorul este o pasăre diurnă, dar care – detaliu important pentru personaj – zboară și vânează insecte la lumina lunii.

În traducerile românești a fost lăsat „netradus" și numit Puck. Dar e o eroare. Puck este genul proxim (Robin, a Puck), numele de botez al personajului e Prihor (Robin).

Concluzia acestor rânduri este că, la Shakespeare, omul, dar și creaturile supraumane, sunt adesea comparate sugestiv cu diferite animale.

Ar mai fi foarte multe de spus. Subiectul faunei lui Shakespeare, chiar dacă e finit numeric, este aproape inepuizabil pe verticala profunzimii. Așa fiind, nu mi-am putut propune tratarea sa completă. Voi încheia cu o comparație sugestivă utilizată și în *Antoniu și Cleopatra*, dar și în *Vis de-o noapte-n miezul verii*, de două ori. E vorba de aceeași pasăre văzută altfel de cel îndrăgostit, precum autorul acestor rânduri de opera lui Shakespeare:

Love looks not with the eyes but with the mind.
And therefore is winged Cupid painted blind.

Iubirea porumbel face din corb
Iar Cupidon se spune că e orb.

(Visul..., I.1)

10 În original, *owl* – bufniță. Am tradus conform superstiției românești după care cucuveaua ar fi „straja de pierzare".

caiete critice

Lucia VERONA

Elemente specifice literaturii poliţiste în piesele lui Shakespeare

Abstract

Puterea, banii, ura patologică, lăcomia, gelozia sunt printre cele mai obişnuite motive de crimă de cînd e lumea. Lucrarea îşi propune să demonstreze că aceste motive, alături de suspans, indicii, întorsături de situaţie şi surprize, fără a uita analiza criminalistică, medicina legală, deghizarea şi chiar persoana detectivului, pe scurt, toate ingredientele uzuale ale literaturii poliţiste sunt prezente în multe din piesele lui Shakespeare.

Cuvinte-cheie: *Shakespeare, roman poliţist, crime, detectiv, ucigaş.*

Power and money, malignant hate, greed, jealousy, are among the most usual causes of murder since immemorial time. This paper aims at showing that these, along suspense, clues, twists and surprises, not to forget forensic analysis, cross-dressing and the detective himself, in short, all the usual ingredients of crime fiction are present in many of Shakespeare's works.

Keywords*: Shakespeare, crime fiction, detective, murderer, suspense.*

Voi încerca, în cele ce urmează, o abordare a pieselor lui Shakespeare dintr-o perspectivă nu foarte uzuală, poate părând unora frivolă, dar perfect justificată, pentru că toate argumentele se află în textul shakespearean. La 400 de ani de la scrierea pieselor, literatura poliţistă, sau „crime fiction", este, după teatru, genul care îi datorează cel mai mult lui Shakespeare. În „Who's Who in Crime and Mystery Writing" de Rosemary Herbert, volum apărut la Oxford University Press în 2003, există un articol amplu dedicat lui Shakespeare, în care se recunoaşte influenţa lui asupra literaturii poliţiste, mai evidentă în ceea ce priveşte titlurile. „Zeci de autori au folosit citate din piese pentru a da titluri propriilor cărţi" se spune aici. Este adevărat, dar sunt la fel de mulţi autori mainstream care au făcut sau fac la fel. Iar influenţa asupra literaturii poliţiste ar putea să nu se rezume la titluri. Pentru că, aşa cum spune Kelley O'Rourke, în piesele lui Shakespeare găsim „numeroase elemente clasice ale genului: suspense, crime, înşelăciuni, precum şi motivaţii psihologice ca lăcomia, gelozia şi ambiţia".

Într-adevăr, în piesele lui Shakespeare întâlnim toate „ingredientele" romanului poliţist cu diversele lui variante, de la „golden age" la „hard-boiled" şi chiar la horror. Dar să le luăm pe rând.

La început a fost crima. Moartea violentă este o constantă a pieselor lui Shakespeare, ca şi a romanelor poliţiste. La Shakespeare se moare în tragedii, în piesele istorice, ba chiar, cel puţin aparent, şi în unele comedii („Mult zgomot pentru nimic", „Măsură

Lucia VERONA, dramaturg, Bucureşti, e-mail: luciverona@gmail.com

pentru măsură", „Totu-i bine când se termină cu bine", „Pericle", „Poveste de iarnă"). Se moare mai ales de sabie sau de pumnal, dar şi de ştreang, de otravă, se moare prin sufocare sau ucis de un urs, se moare îngropat de viu sau sfîşiat de mulţimea furioasă. Se moare pe cîmpul de luptă, se moare în casă, pe stradă, în pădure, în palate şi turnuri. Chiar şi când unii mor în patul lor, nu înseamnă neapărat că mor de moarte bună, căci asasinii ajung cu uşurinţă în dormitoare.

Nu întotdeauna este vorba de crime. Se moare de nesomn sau de inimă rea sau chiar de bucurie. Se mai moare de înţepătura unei vipere sau înghiţind cărbuni aprinşi, dar în aceste cazuri nu este vorba de crime, ci de sinucideri. Dacă nu sunt nici sinucideri, atunci sunt furturi, violuri, răpiri, tâlhării, escrocherii, găinării, piraterie, proxenetism, corupţie, trădare – toată paleta actelor infracţionale, la fel ca în viaţă şi ca în romanele poliţiste.

Numărul morţilor este variabil, de la unu în „Coriolan" la un impresionant 14 în „Titus Andronicus", o piesă mai apropiată de genul horror şi o posibilă sursă de inspiraţie pentru Hannibal Lecter. În total, 74 de morţi, de la moartea pe câmpul de luptă la moartea cu vipera la sân, fără a socoti şi musca ucisă în „Titus Andronicus", omisă şi din spectacolul „The Complete Deaths", (adică toate decesele din piesele lui Shakespeare), pe care trupa de teatru Spymonkey îl prezintă la Brighton în mai 2016. Nu includem aici sutele, miile de soldaţi care au căzut în diferite bătălii, de la războiul troian la războiul celor două roze.

Motivele de crimă sunt, în general, clare: lupta pentru putere, ura patologică, lăcomia, gelozia, orgoliul, dorinţa de răzbunare, uneori apărarea onoarei. Exact ca în romanele poliţiste. Alteori motivele par absurde, dar nu imposibile, ca în „Henric al VI-lea partea a doua", când Cade şi ai lui îi condamnă la moarte pe cei care ştiu să citească. O adevărată revoluţie culturală!

Dar cine sunt ucigaşii? De la regi şi regine la servitori sau sclavi. De la întruchiparea răului absolut, ca Aaron din „Titus Andronicus" şi mai apoi Iago, la crime politice, dictate sau acceptate tacit de un rege şi executate de alţii, la conspiraţii ca în „Iulius Caesar", la omucideri nepremed-

itate, ca moartea lui Polonius, ba chiar în legitimă apărare, cum poate fi socotită moartea lui Cade în „Henric al VI-lea partea a doua". La fel ca în romanele poliţiste, oricine poate deveni ucigaş în anumite condiţii – mobil, împrejurări care favorizează crima, existenţa la îndemână a unor arme, presiune psihologică etc. Cel mai bun exemplu este Othello. Şi aşa ajungem la „Curtain" de Agatha Christie, în care personajul Stephen Norton este în mod evident şi explicit inspirat de Iago. Un manipulator genial, ca şi personajul shakespearean, îi determină să devină ucigaşi pe unii oameni care, în condiţii normale, n-ar fi recurs la crimă.

Şi, tot ca în romanele poliţiste, avem şi profesionişti ai crimei, ucigaşi plătiţi. Aceştia lucrează de obicei cîte doi, dar se întîmplă să apară şi un al treilea, misterios, generînd de-a lungul secolelor tot felul de presupuneri, precum în „piesa scoţiană". În general, profesioniştii îşi fac treaba şi îşi iau banii. Ucigaşii de conjunctură, fie ei regi, comandanţi de oşti sau subalterni care ucid la înalta poruncă, mai au şi probleme de conştiinţă. Uneori.

Autorii delictelor neletale sunt şi ei de toate felurile - pot fi persoane suspuse – vezi Cassius în „Iulius Caesar", acuzat de corupţie – sau de la marginea societăţii - bieţi oameni care încearcă să trăiască mai bine prin diferite şiretlicuri. Pot fi creditori, cămătari sau datornici, prostituate, proxeneţi, judecători, pot fi civili sau militari, personaje principale, cum ar fi Shylock sau Sir John Falstaff, sau secundare. Tot ca în romanele poliţiste.

Spionajul este şi el un element important: Macbeth are spioni în toate castelele din Scoţia, Ulise, în „Troilus şi Cressida", vede spionajul ca pe o necesitate militară – „Prin spionaj, află câţi sunt duşmanii", spune el; cît despre Hamlet, e spionat permanent: de Polonius, de Ofelia, de Guildenstern şi Rosencrantz, de Osric, de Claudiu. Se poartă şi interceptările - desigur, nu de convorbiri telefonice, ci de scrisori. Scrisori furate, rătăcite, pierdute, găsite, lăsate dinadins în calea vreunui personaj, scrisori reale sau falsificate, ele au un rol determinant în acţiunea multor piese – de la „Hamlet" şi „Regele Lear" la „Doi tineri din Verona", „Zadarnicele chinuri ale dragostei" şi „A douăsprezecea noapte", având uneori consecinţe tragice, alteori generând situaţii comice. Trasul cu urechea la convorbirile altora este o altă modalitate de a culege informaţii în multe piese, cu varii consecinţe, de la căsătoria dintre Beatrice şi Benedick în „Mult zgomot pentru nimic" la întărirea suspiciunii lui Othello că e înşelat după ce ascultă discuţia – de fapt, despre Bianca - dintre Iago şi Cassio.

Piraţii şi briganzii apar şi ei, vezi „Hamlet", „Henric al VI-lea partea a doua", „Doi tineri din Verona"; s-ar zice că au mai degrabă a face cu romanul clasic de aventuri, dar sunt prezenţi şi în romanul poliţist modern. Au şi de ce, cu atâtea deturnări, răpiri, mafii, piraţi în viaţa reală.

Un alt element: deghizările, atît de frecvente în romanele poliţiste clasice. Găsim numeroase deghizări şi travestiri, substituiri de persoane - „Henric al IV-lea partea a doua" – Hal şi Poins se deghizează în chelneri în scena de la cârciumă pentru a auzi ce spune Falstaff – , „Henric al V-lea", „Doi tineri din Verona", „Măsură pentru măsură", „Negustorul din Veneţia", „Cum vă place", „A douăsprezecea noapte", „Totu-i bine când se termină cu bine", „Pericle". Alteori deghizarea are un caracter tactic, ca în „Henric al IV-lea partea întâi", când mai mulţi soldaţi devin sosiile regelui Henric IV, în lupta cu Douglas la Shrewsbury sau în „Iulius Caesar" cînd Lucilius strigă, precum un James Bond avant la lettre, „Iar eu sunt Brutus, Marcus Brutus" .

La fel ca în romanele poliţiste, se practică falsificarea probelor – Lady Macbeth îi mânjeşte cu sânge pe paznici, pentru ca aceştia să pară vinovaţi de moartea lui Duncan.

Furtişaguri sunt multe, iar teama de hoţi este omniprezentă. Interesant mi se pare că în cele două piese veneţiene această teamă este redată cu aproximativ aceleaşi cuvinte. În Negustorul: „Fetiţa mea! Ducaţii mei! Fetiţa!" iar în Othello: „ Vezi ce-i cu casa, fiică-ta şi banii!"

Nu lipsesc criminalii psihopaţi, foarte la modă în thrillerul ultimelor decenii – Un exemplu este Aaron în „Titus Andronicus".

Numeroasele conspiraţii politice din piesele romane şi din cele istorice au ecouri în romanul poliţist clasic, dar mai ales în thrillerul politic de azi.

În aceste condiţii, întrebarea legitimă este: ce fac autorităţile? Ce face poliţia? Rămân infracţiunile nerezolvate? Rămân criminalii neprinşi şi nepedepsiţi? Nici vorbă. Nu găsim, în piesele lui Shakespeare, prea multe cazuri cu „autor necunoscut". Toată lumea, pe scenă şi în sală, ştie cine e criminalul, dar piesa continuă. Uneori cazul e muşamalizat, alteori câte un ucigaş de rang înalt trăieşte o viaţă întreagă cu mustrări de conştiinţă, ca Henric al IV-lea, ucigaşul lui Richard al II-lea.

Mişună prin piese poliţişti – de obicei comici – gardieni publici, avocaţi, judecători, şerifi. Uneori ancheta e la nivel mai înalt – cel care conduce investigaţia e prinţ, rege sau conducător al armatei. Se organizează câte un flagrant delict, precum în „Henric al VI-lea partea a doua", în scena cu magia. Sigur, acţiunea este motivată politic, dar flagrantul delict este ca la carte. Şi, sigur, autorităţile ştiau ce se va întâmpla, pentru că unul dintre participanţi, Hume, era informator. Sau agent provocator. Contra cost.

Odată arestaţi, suspecţii sunt interogaţi şi sunt prezentate dovezile – ca în finalul piesei „Romeo şi Julieta", sau ca în „Henric al VI-lea partea a doua".

Nu găsim la Shakespeare profesia de medic legist, dar anumite cunoştinţe de medicină legală sunt evidente – În „Henric al VI-lea partea a doua" Warwick, văzând cadavrul ducelui Humphrey, demonstrează cu argumente că acesta a fost ucis.

Vedeţi că are sânge în obraji.
Cei morţi de moarte bună - şi-am văzut
Destui -, au chipul palid, cenuşiu
Fără un pic de sânge, coborât
La inimă, ce l-a atras în lupta
Cu moartea. Şi cu ea odat' îngheaţă,
Nu urcă în obraji bujori să pună.
Dar, iată, chipul lui e negru, plin
De sânge, ochii-afară din orbite,
Holbaţi ca ochii unui spânzurat;
Şi părul i s-a ridicat măciucă,
Iar nările-s lărgite-n timpul luptei,
Şi mâinile de trup departe parcă
S-ar fi zbătut şi-a fost ţinut cu forţa.
Şi, iată, păru-i pe cearşaf, lipit.
Iar barba-i îngrijită s-a-ncâlcit,
Ca grâul în furtună şi s-a rupt.
E clar c-a fost asasinat aici.
Şi toate-aceste semne sunt dovezi.

În finalul piesei „Romeo şi Julieta", gardianul-şef evaluează competent situaţia:

GARDIANUL I: Pe jos e plin de sânge. Cercetaţi
Prin cimitir, hai, mergeţi şi-arestaţi
Pe cin' găsiţi. (Ies câţiva gardieni)
Ce văd aici e jale!
Paris ucis! Iar Julieta-i caldă,
Mai sângerează, parc-abia muri,
Deşi de două zile-i îngropată.

În fine, avem detectivi. La fel ca în romanele poliţiste clasice, autorităţile poliţieneşti sunt adesea ridicole, creând momente comice memorabile. Simpatia publicului merge, tot ca în romanele poliţiste clasice, către detectivul amator, care nu lipseşte din piesele lui Shakespeare. Warwick, de care am amintit, Titus Andronicus, care anchetează violarea şi mutilarea Laviniei, iar apoi organizează pedepsirea vinovaţilor, fiind un fel de detectiv combinat cu un vigilante, la fel ca Hamlet, de altfel.

În „Hamlet" avem însă o premieră absolută: cu sute de ani înaintea lui Conan Doyle, Shakespeare creează perechea de detectivi. Hamlet şi Horaţio. Pentru că Horaţio este nu numai confidentul lui Hamlet şi executorul lui testamentar, ci şi al său „Watson", partenerul minor, martor la toate tragicele întîmplări, cu rolul de a pune în valoare calităţile marelui detectiv.

Horaţio: Şi celor ce nu ştiu, le-oi povesti
Cum s-a ajuns aici: veţi auzi
Doar fapte deşănţate, sângeroase
Şi nefireşti, pedepse-ntâmplătoare
Omoruri fără voie, instigări
La crimă din motive mincinoase
Şi cum în groapă au căzut chiar cei
Care-au săpat-o altora: voi spune

Tot adevărul.

Înainte de a încheia, revin la afirmaţia din „Who's Who in Crime and Mystery Writing" privind titlurile „împrumutate", cu menţiunea că nu numai autorii, ci şi personajele folosesc frecvent citate din piesele lui Shakespeare. Dar iată cîteva titluri:

- „Kill all the lawyers!" de Paul Levine. Titlul este luat din Henric al VI-lea partea a doua, scena 2 din actul IV, cînd Dick spune: „Întâi de toate, să-i ucidem pe toţi avocaţii." Iar în romanul lui Levine apare un criminal care ucide avocaţi. Acelaşi personaj primeşte, de la Jack Cade, „licence to kill", expresie devenită populară în urma filmului cu James Bond.
- „Gaudy Night" de Dorothy Sayers – titlul este din Antoniu şi Cleopatra, actul III, scena 13
- „Light thickens" de Ngaio Marsh. Este ultimul roman al autoarei britanice de origine neozeelandeză, cu o activitate bogată şi ca actriţă. Romanul se petrece într-un teatru din West End în timpul repetiţiilor şi premierei cu „Macbeth", într-o atmosferă dominată de temerile şi superstiţiile legate de „piesa scoţiană". Titlul este luat din aceeaşi piesă, actul III scena 2.
- „Wash this Blood Clean From My Hand" – de Fred Vargas. Titlul, luat din „Macbeth", actul II scena 2, este dat de traducător, în original fiind „ Sous les vents de Neptune"
- „The Dogs of War" – thriller militar de Frederick Forsyth, titlul este din Iulius Caesar, Actul III, scena 1
- „And Be a Villain" de Rex Stout – titlul este luat din Hamlet, actul I scena 5
- „The Mousetrap", Cursa de şoareci, de Agatha Christie. Piesa de mare succes, cu titlul piesei în piesă din Hamlet, se joacă neîntrerupt la Londra din noiembrie 1952.

Am prezentat doar câteva elemente; o cercetare mai aprofundată ar permite, probabil, mai multe paralele între textul shakespearean şi romanele polițiste.

Scriitorul britanic Peter James spunea într-un interviu că dacă Shakespeare ar trăi azi, ar fi autor de cărţi polițiste. Afirmaţia poate părea exagerată, dar nu mi se pare prea departe de adevăr. De fapt, dacă Shakespeare ar trăi azi, presupun că orice ar scrie ar fi bestseller.

caiete critice

Radu Bogdan STĂNESCU

Adaptarea textului literar în traducerea pentru subtitrare *Romeo şi Julieta: piesă, film, musical*

Abstract

Lucrarea de faţă îşi propune să discute transformările apărute la nivelul textului piesei „Romeo şi Julieta" pornind de la scenariul adaptat al ecranizării semnate de Franco Zeffirelli în 1968, ajungând la versiunea nonconformistă, cu elemente postmoderne, a producţiei regizate de Baz Luhrmann în 1996 şi oprindu-se la cea mai importantă operă muzicală pusă în scenă în Italia: „Romeo e Giulietta - Ama a cambia il mondo" (2013), în regia lui Giuliano Peparini. A fost tradusă aceeaşi secvenţă din fiecare producţie în parte. Se vor face comparaţii şi comentarii legate de adaptarea textului în funcţie de scenariu, de viziunea regizorală, de momentul ecranizării şi de cele mai importante reguli impuse de subtitrare. Transformarea dialogului vorbit în text scris se bazează pe capacitatea păstrării unui număr cât mai mare de idei, nu de fraze şi nici de cuvinte, astfel obţinându-se echilibrul dintre replica originală şi traducerea ei.

Cuvinte-cheie: *comunicare, mesaj, ecranizare, traducere, adaptare, subtitrare.*

The paper aims at commenting upon the transformations of the play "Romeo and Juliet" at the text level, starting from the adapted screenplay of Franco Zeffirelli's 1968 film, to the nonconformist and postmodern version of Baz Luhrmann's 1996 production, up to the most important musical ever staged in Italy, "Romeo e Giulietta - Ama a cambia il mondo" (2013) directed by Giuliano Peparini. The same scene in each production is translated. There are comparisons and comments regarding the adaptation of the text, taking into account the director's view, the moment of production and the most important rules of subtitling. Turning the spoken dialogue into written text requires the ability to keep as many ideas as possible, not the number of sentences and words, in order to get a balance between the original text and its translation.

Keywords*: communicating, message, adaptation, translation, subtitling.*

Într-un interviu acordat lui John Tibbetts, pentru „Literature/Film Quarterly", Franco Zeffirelli, regizorul italian care a dat lumii cinematografice ecranizări celebre după opere precum: „Îmblânzirea scorpiei" (1967), „Romeo şi Julieta" (1968), „Othello" (1987) şi „Hamlet" (1990), declara: *„Cred că ceea ce înseamnă cultură, mai ales Shakespeare, trebuie să ajungă tot mai mult la oameni. Mă irită faptul că unii doresc ca arta să fie cât mai complicată cu putinţă. Eu vreau ca oamenii să primească toate aceste lucruri*".

Poate că unii dintre dv. se întreabă de ce am ales tocmai Shakespeare pentru a susţine tema pe care o voi discuta aici. Aş putea să vă spun că motivul e doar împlinirea a 400 de ani de la moartea scriitorului. Numai că răspunsul meu e unul mult mai simplu.

Radu Bogdan STĂNESCU, Şcoala doctorală: „Studii literare şi culturale", Anul III, Universitatea din Bucureşti

Un clişeu, dar unul cu care cred că e de acord toată lumea: Shakespeare este universal. Shakespeare trebuie cunoscut şi discutat de cât mai mulţi oameni. Shakespeare este unul dintre cei care ne pot ajuta să răspândim literatura în rândul celor care, din păcate, tot mai mult, se îndepărtează de ea sau o cunosc doar prin intermediul ecranizărilor.

Iar în sprijinul universalităţii lui Shakespeare vin cu trei propuneri pe care le vom discuta din punct de vedere al adaptării piesei „Romeo şi Julieta". E vorba de trei adaptări cât se poate de diferite, dar care demonstrează interesul general faţă de literatura shekespeariană.

Vom începe cu filmul „Romeo şi Julieta" regizat în 1968 de Franco Zeffirelli, peliculă nominalizată la Oscar, BAFTA şi Globul de Aur (Internet Movie Database).

Vom continua cu ecranizarea postmodernă semnată de Baz Luhrmann în 1996.

Şi vom încheia cu musicalul „Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo" (Romeo şi Julieta - Iubeşte şi schimbă lumea), lansat în Italia în anul 2013.

Iată, deci, trei variante ale piesei lui Shakespeare în trei abordări mai mult sau mai puţin diferite de universul britanic.

Franco Zeffirelli, regizor italian, e adevărat, primul cetăţean italian care a primit Ordinul Imperiului Britanic în rang de cavaler.

Baz Luhrmann, regizor australian...

Şi Giuliano Peparini, regizor italian care a adaptat varianta „Romeo et Juliette - La haine et l'amour", pentru care muzica şi libretul au fost semnate de francezul Gérard Presgurvic.

Ce demonstraţie mai bună asupra caracterului universal al lui Shakespeare?

Dar vreau să vorbim aici, foarte pe scurt, şi despre puterea subtitrării într-un moment, sau, mai rău, într-o perioadă în care tot ce e „mai vechi" e „perimat". Din nefericire, asistăm la o creştere a dezinteresului faţă de clasic, faţă de valoare, faţă de mesaj. Numai că există cei care vor să demonstreze că se poate ajunge şi la sufletul aceluia care, teoretic, te respinge, dacă ştii să-i transmiţi mesajul „împachetat" în pole-iala care-l atrage. Cam acesta poate fi efectul ecranizărilor după opere literare celebre, cele care, în funcţie de adaptare, de concepţia regizorală şi de jocul actoricesc, îţi pot face cunoştinţă cu o lucrare anume, trimiţându-te chiar la paginile cărţii.

Nu de puţine ori am auzit dialogul:

„- Ai citit cartea?

- Nu, dar am văzut filmul".

Însă au existat şi momente, e adevărat, mai rare, când dialogul s-a transformat:

„- Ai citit cartea?

- Da, fiindcă mi-a plăcut filmul".

Pentru a putea începe discuţia pe marginea celor trei variante prezentate ceva mai devreme, va trebui să ne referim şi la traducerea audiovizuală, la ceea ce presupune ea şi, mai ales, la încorsetările şi la restricţiile pe care i le impune traducătorului pentru subtitrare.

În cazul acestui tip de traducere, mai mult decât în cazul celei de carte, adaptarea textului joacă un rol extrem de important, viteza cu care sunt rostite replicile obligându-ne uneori la contragerea până la ideea principală.

Numărul de caractere, topica, logica informaţiei, publicul-ţintă, ora de difuzare a unui anumit program, structura lui, limbajul (mai ales că Shakespeare nu e străin de cuvintele şi de expresiile uneori lipsite de delicateţe şi greu de adaptat), caracteristicile personajelor...

Toate acestea sunt elemente care fac din subtitrare o adevărată provocare pentru specialiştii în traducerea audiovizuală, obligând traducătorul să transmită corect mesajul unui text uneori de o mare complexitate, aşa cum poate fi caracterizată opera lui Shakespeare.

Uşurinţa, talentul cu care este transformat dialogul vorbit în text scris, constă în capacitatea de a se păstra un număr cât mai mare de idei, nu de fraze şi nici de cuvinte, acest lucru ducând la obţinerea echilibrului dintre replică şi traducerea ei. Cumva, subtitrării parcă i se potrivesc cel mai bine cuvintele filosofului şi matematicianul grec Pitagora... „Nu spune puţin în vorbe multe, ci mult, în vorbe puţine". Cam asta înseamnă traducerea pentru subtitrare, iar când

textul pe care trebuie să-l înfrunţi e unul complicat, shakespearian de exemplu, provocarea e cu atât mai mare!

Am ales pentru această lucrare trei variante din „Romeo şi Julieta", dar o singură scenă, pentru o comparaţie mai bună. E vorba de arhicunoscuta scenă a balconului.

Am subtitrat toate cele trei secvenţe, folosind traduceri şi adaptări cât se poate de diferite.

Şi vom porni „piano", clasic, apropiat de original, într-o atmosferă în care Shakespeare nu numai că nu s-ar speria, ci poate chiar s-ar regăsi. 1968, regia Franco Zeffirelli. Traducerea şi adaptarea: Bogdan Voiculescu, de la Universitatea din Bucureşti, masterand la *Traducerea Textului Literar Contemporan* (MTTLC).

Exemplul 1. „Romeo şi Julieta" (1968), regia Franco Zeffirelli

Traducerea şi adaptarea: Bogdan Voiculescu MTTLC, Universitatea Bucureşti

1. Dar ce lumină blândă prin fereastră se-ntrevede?
2. E a mea domniţă!
   E iubirea mea!
3. De-ar şti că e...
4. Glăsuieşte, dar glasu-i nimic nu spune.
   Ce să fie?
5. Privirea-i grăitor vorbeşte.
   Îi voi răspunde.
6. Sunt prea-ndrăzneţ, căci ea nu mie îmi vorbeşte.
7. Două stele ne-ntrecute-n chip, de pe cer plecate-n pribegie,
8. în urma lor cu foc să lumineze ochii îi invită.
9. Priviţi cum sprijină obrazul de mâna-i sidefie!
10. Mănuşă de i-aş fi, obrazul să îi pot atinge...
11. Vorbeşte!
12. Înger însorit, vorbeşte-mi, tu, din nou!
13. Romeo... De ce eşti tu Romeo?
14. Renegă-ţi al tău tată şi numele respinge!
15. De nu, iubirea-ţi către mine jură şi Capulet nu mă voi mai numi.
16. Să mai ascult sau chiar acum să îi răspund?
17. Îmi eşti duşman numai în nume.
    Rămâi la fel, oricum te-ai fi numit.
18. Ce este Montague?
19. Nu este mână, nici picior, nici braţ, nici chip,
20. nici orice altă parte ce-n trup omul zideşte.
21. De-ai purta alt nume!
22. Ce înţeles să poarte-un nume?
23. Numele de trandafir altul de-ar fi, dulcile miresme ar rămâne.
24. La fel Romeo, alt nume de-ar purta,
25. acelaşi chip sublim el ar avea şi fără titlu.
26. Romeo, leapădă al tău nume, şi-n locul lui primeşte al meu suflet!
27. Cuvintele-ţi voi crede-n adevăr.
    Iubit numeşte-mi chipul şi voi renaşte.
28. De-acum, Romeo nu mă voi numi!
29. Cine eşti, ascuns în văl de noapte, şi gându-mi răvăşeşti?
30. Nu ştiu să-ţi spun aceasta dup-un nume,
31. căci după nume-ţi sunt duşman.
32. În scris de-ar fi aievea, cuvintele le-aş rupe!
33. Din cuvintele tale o sută n-a fost încă dat s-aud,
34. dar cunosc deja al vocii tale gust.
35. - Nu eşti tu Romeo, un Montague?
    - Aceste nume de-ţi displac, nu sunt.
36. De ce vii tu aici? Spune, de ce?
37. Ziduri înalte, greu de urcat, livada-aceasta are.
38. Iar pentru al tău nume moarte vei găsi, dacă de-ai mei vei fi întâmpinat.
39. De dragoste uşor aici am fost purtat, iar piatra dragostea nu poate-mpiedica,
40. nici orice-ar face dragostea, când tocmai ea ar îndrăzni.
41. Aşa că ai tăi în cale-mi piedici nu vor fi!
42. - De te-ar vedea, ei te-ar sfârşi!
    - Să vadă a nopţii mantie nu-i lasă.
43. Iubirea ta de nu mi-e dat s-o am... atunci, să mă găsească!
44. Mai bine-o viaţă de ura lor scurtată, decât, fără a ta iubire, lungă.

Am ales pentru început ecranizarea lui Zeffirelli din două motive, ambele la fel de

importante. Primul ar fi anul lansării, 1968, deci producţia cea mai veche dintre cele trei pe care le discutăm aici.

Lansarea s-a făcut la Londra, fiind o coproducţie, Italia-Marea Britanie, iar regizorul a trebuit să le ţină piept criticilor care au spus că filmul lui simplifică prea mult opera originală, numai că Zeffirelli a răspuns foarte prompt: îşi propusese doar să o popularizeze.

A folosit actori necunoscuţi la vremea respectivă, dar foarte tineri, pentru a se apropia cât mai mult de personajele shakespeariene. Leonard Whiting, interpretul lui Romeo, avea 17 ani, iar Olivia Hussey, Julieta, 16 ani.

Al doilea motiv pentru care am început cu această ecranizare este acela că, dintre toate trei, respectă cel mai mult atmosfera, decorurile, costumele, muzica vremii şi, în general, toate elementele care construiesc o imagine în mintea cititorului. Fără îndoială, cu toţii, atunci când citim un text literar, un roman, o piesă, ne imaginăm personajele, interioarele, situaţiile...

Ei bine, aici, lumea lui Shakespeare este redată mai ales prin păstrarea textului original, deşi nu integral în cazul acestei secvenţe, numai că pasajele eliminate de scenarist nu schimbă cu nimic firul narativ. În fond, vorbim de o adaptare cinematografică a unei piese, deci era firesc să apară unele modificări, deşi nu semnificative.

Într-o asemenea situaţie, traducătorul pentru subtitrare trebuie să păstreze nealterat registrul stilistic, iar acest lucru se întâmplă nu numai pentru că textul piesei nu a fost schimbat, ci şi datorită faptului că producţia, în integralitatea ei, încearcă să rămână cât mai fidelă originalului. Numai că subtitrarea îşi spune cuvântul, piedicile încep să apară, regulile nu se lasă aşteptate, deci suntem obligaţi să adaptăm textul shakespearian, scris într-o limbă uneori greu de urmărit, pentru ca telespectatorul să se bucure şi de imagine, să nu fie prizonierul scrisului din partea de jos a ecranului.

Aşadar, rămânând cât mai aproape de original şi stabilind un raport cât se poate de bun cu pelicula pe care o subtitrăm, vom modela traducerea în aşa fel încât împletirea dintre text şi imagine să fie una cât mai armonioasă.

Iar dacă Franco Zeffirelli a vrut să popularizeze „Romeo şi Julieta" rămânând cât mai aproape de varianta originală, să vedem mai departe dacă acelaşi lucru se poate spune despre regizorul australian Baz Luhrmann, cel care a semnat a doua ecranizare despre care vom vorbi aici, lansată în anul 1996.

Aici, lucrurile se schimbă, costumele sunt moderne, tehnologia, avansată, computerele îşi spun cuvântul, montajul este unul mult mai alert, actorii sunt foarte cunoscuţi, pentru că latura comercială este mai prezentă, deci imaginaţia regizorului este mult pusă la încercare. Bineînţeles că rezultatul a născut mari controverse printre cinefili.

Văzând filmul, veţi înţelege care sunt motivele pentru care s-a întâmplat asta.

În cazul celei de-a doua variante a scenei balconului din „Romeo şi Julieta", am folosit pentru subtitrare adaptarea după traducerea lui Ştefan Octavian Iosif, adaptare realizată de Cristina Crăciun, traducător la Redacţia Film a Televiziunii Române.

Exemplul 2. „Romeo şi Julieta" (1996), regia Baz Luhrmann

Adaptarea: Cristina Crăciun, Televiziunea Română

1. Încet... Dar oare ce se vede strălucind?
2. Sunt zorile şi Julieta-i Soare.
3. Răsari, Soare desăvârşit, şi ucide Luna cea invidioasă!
4. E galbenă de ciudă că tu o întreci cu mult în farmec!
5. N-o mai sluji!
6. E trist giulgiul ei de vestală moartă şi doar nebunele îl poartă.
7. Lasă-l!
8. Stăpâna mea! Iubirea mea e! De-ar şti-o!
9. Biata de mine!
10. Vorbeşte! Vorbeşte încă, înger de lumină!
11. Romeo...
12. De ce eşti tu Romeo?
13. Uită-ţi tatăl! Lasă-ţi numele!
14. Sau, altfel, jură că vei fi al meu şi eu n-o să mai fiu o Capulet!
15. Să mai ascult sau să vorbesc?
16. Doar numele tău mi-e duşman!
17. Tu rămâi acelaşi, chiar de n-ai fi un Montague!
18. Ce-i Montague? Nu-i mână, nici picior, nu-i braţ, nici faţă,
19. nu-i nicio altă parte a unui bărbat.
20. Fii alt nume! Ce e un nume?
21. Un trandafir, oricum îi spui, răspândeşte acelaşi parfum!
22. Şi Romeo, dacă nu-i mai spui aşa, îşi păstrează desăvârşirea!
23. Lasă-ţi numele, Romeo,
24. şi-n schimbul unui nume care nu are nimic cu tine-a face, ia-mă toată!
25. Te iau!
26. - Nu eşti Romeo, un Montague?
    - Nici vorbă, de nu-ţi place.
27. Dar pentru ce ai venit aici şi cum? Zidul e înalt, greu de sărit,
28. iar moartea te pândeşte, dacă te vede vreunul din ai mei!
29. Aripile iubirii m-au purtat aici. Nu-i zid s-o poate împiedica.
30. Iar ea încearcă tot ce iartă firea. De-aceea nu mă tem de toţi ai tăi!
31. Dacă te văd, te vor ucide!
32. Scutul nopţii mă ascunde de privirea lor.
33. Dar dacă nu mă iubeşti, mai bine să mă vadă!
34. Mai bine mă ucide ura lor, decât să trăiesc fără iubirea ta!

După cum am văzut în al doilea exemplu, regizorul australian Baz Luhrmann a ales o adordare extrem de modernă a dramei scrise acum peste 400 de ani. Unii critici au fost de pă-rere că filmul e de-a dreptul epuizant, alţii, că este genial, iar publicaţia „Newsweek" spunea în 1996 că avem de-a face cu o ecranizare, citez „mai mult pentru ochi, decât pentru urechi".

Am văzut ce-a ales să facă regizorul, dar cum rămâne cu alegerea pe care a făcut-scenaristul? Acesta a rămas fidel textului shakespearian, deşi, la rândul lui, ca şi în cazul variantei anterioare, a eliminat o serie de fragmente din scena balconului, reuşind şi el să păstreze intriga neschimbată.

Cu siguranţă, intenţia lui Craig Pearce şi a lui Baz Luhrmann, cei care au semnat scenariul adaptat, a fost aceea de-a uni trecutul cu prezentul, de-a crea o punte peste sute de ani, de-a reda lumea lui Shakespeare prin intermediul limbajului folosit în film.

Poate că cei doi au simţit că interesul publicului faţă de „Romeo şi Julieta" era în scădere, poate că o altă variantă clasică era deja prea mult, poate că accesibilitatea şi drumul către marea literatură a secolului al XVI-lea puteau fi obţinute mai uşor printr-o abordare neobişnuită, care să şocheze, dar, în acelaşi timp, să apropie, să atragă publicul curios.

Iar prima mişcare pe care au făcut-o a fost să schimbe titlul.

Filmul nu se numeşte „Romeo şi Julieta". Nu s-a schimbat ordinea personajelor, dar în loc de „şi" a apărut un „+". Aşa s-a născut ecranizarea „Romeo + Julieta", o peliculă care a încântat publicul cu costumele minunate, pe acordurile unei muzici extrem de diverse, care voia să li se adreseze tuturor categoriilor de spectatori, prin intermediul tehnologiei avansate şi cu ajutorul ideilor care au transformat Verona de altădată în Verona Beach, un oraş modern al secolului XX, cu elemente total diferite de cele din perioada în care piesa „Romeo şi Julieta" era scrisă şi apoi jucată pe scena Teatrului Globe de la Londra.

Dar să ne întoarcem la traducerea, la adaptarea folosită în cazul acestei producţii.

Deşi textul shakespearian rămâne neschimbat, cu toate că accentul britanic este evident înlocuit de cel american, varianta pentru subtitrare trebuie să ţină cont de o serie de elemente noi faţă de ecranizarea anterioară, din 1968, extrem de apropiată de original.

În cazul de faţă, spectatorului, deşi poate cunoscător şi iubitor al lui Shakespeare, îi sunt prezentate imagini care îl îndepărtează de zona de confort în care începuse vizionarea, deoarece considera că relaţia apropiată cu piesa îi permite o relaxare totală. Iar imaginile noi, elementele moderne, decorurile deosebite, lumea computerizată, actorii extrem de cunoscuţi şi foarte în vogă (Leonardo DiCaprio şi Clare Danes), toate acestea nu fac decât să-i distragă atenţia de la traducere. De ce? Pentru că spectatorul trebuie să se obişnuiască, să redescopere o lume pe care poate o cunoaşte, dar care acum i se înfăţişează într-o lumină diferită. În această situaţie, ce abordare va alege traducătorul?

Imaginea fiind mult mai încărcată de noutate, textul trebuie să fie unul mai accesibil, simplificat, aşa că din el vor fi eliminate o mare parte a elementelor de limbaj dificile, specifice epocii shakespeariene.

Pentru a fi în concordanţă cu noul mediu, de exemplu, dialogul dintre Julieta şi Romeo: „*- De te-ar vedea, ei te-ar sfârşi! - Să vadă a nopţii mantie nu-i lasă!*" va deveni: „*- Dacă te văd, te vor ucide! - Scutul nopţii mă ascunde de privirea lor*".

E vorba, aşadar, de o abordare mult mai apropiată limbajului obişnuit al zilelor noastre, pentru că, altfel, dificultatea lecturii traducerii ar împiedica telespectorul să urmărească imaginile şi, aşa cum spuneam mai devreme, toate elementele pe care le descoperă ca noutate în această adaptare modernă, postmodernă chiar, a piesei originale.

Dar să mergem către ultima varianta despre care vom vorbi în această lucrare.

Davide Merlini şi Giulia Luzzi sunt Romeo şi Julieta în varianta musical a piesei lui Shakespeare, semnată ca regizor de Giuliano Peparini, extrem de cunoscut în Europa, dar şi peste ocean. E considerat unul dintre cei mai talentaţi coregrafi şi regizori ai generaţiei sale, fiind cel care a pus în scenă „1789 - Les amants de la Bastille", spectacol care se bucură de un succes uriaş în Franţa, dar şi „La Légende du Roi Arthur", care se joacă juca în cele mai mari oraşe franceze până la sfârşitul lunii iulie a acestui an (Wikipedia).

„Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo", „Romeo şi Julieta - Iubeşte şi schimbă lumea", adaptarea italiană a musicalului „Romeo et Juliette - La haine et l'amour", pentru care muzica şi libretul au fost semnate de francezul Gérard Presgurvic. Traducerea şi adaptarea sunt semnate de Cristina Crăciun, traducător al Televiziunii Române.

Exemplul 3. „Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo" (2013)

Regia: Giuliano Peparini

Traducerea şi adaptarea: Cristina Crăciun, Televiziunea Română

1. Ce astru sau ce zeu, oare, ne-a hotărât iubirea?
2. Până la cer ajunge ea, dar de ce, pentru ce eşti tu Romeo?
3. Ce astru sau ce zeu, oare, i-a născut privirea iubitoare?
4. Ce e un nume, iubite ce nu poţi fi al meu?
5. Între părinţi, doar ură, între copii, iubire!

6. Şi stelele se bucură în cer pentru Julieta şi Romeo!
7. Ce astru sau ce zeu, oare, mi-a adus inima ei pură?
8. Se adevereşte visul cel mare, al lui Romeo şi a Julietei sale!
9. Pentru ea, voi lupta, de trebuie, voi învinge noaptea adâncă!
10. Dar dacă e să pier, cu ce am greşit, Doamne?
11. Dacă te prind, te vor ucide!
12. Ochii tăi sunt primejdie mai mare decât 20 de săbii ale lor!
13. Priveşte-mă cu drag şi voi fi apărat de orice duşman!
14. O să-mi uit numele, spune-mi doar „iubire"!
15. Căci de acum, nu Verona va fi stăpâna inimii mele!
16. - Acelaşi parfum floarea are...
    - Oricum i-ai spune!
17. - Mă iubeşti?
    - Mă tem că e doar un vis!
18. Ce astru sau ce zeu, oare, i-a născut privirea iubitoare?
19. Se adevereşte visul cel mare, al lui Romeo şi a Julietei sale!
20. Ce astru sau ce zeu, oare, i-a dăruit splendoarea?
21. Şi stelele se bucură în cer, pentru Julieta şi Romeo!
22. Să nu mă crezi uşuratică fiindcă ţi-am cedat aşa iute!
23. - Iubito…
    - Noapte bună!
24. Noapte bună!
25. - Mă laşi aşa, nemângâiat?
    - Ce mângâiere vrei acum?
26. Dă-mi jurământul tău de iubire şi ţi-l dau pe al meu!
27. Ţi l-am dat, înainte să-l ceri! Şi aş vrea să ţi-l tot dau!
28. Dă-mi de ştire mâine prin cineva unde vrei să ne serbăm cununia.
29. Stăpân inimii mele eşti, te voi urma în lumea întreagă!
30. Ne vom jura iubire! În sfârşit, împreună!
31. Vom pierde lumea toată, dar ne vom urma chemarea,
32. prin furtuni şi neguri,
33. vom opri timpul pentru totdeauna!

După ce am văzut şi am discutat secvenţe din două ecranizări care au folosit în scenariile lor textul shakespearian aşa cum a fost scris el, de data aceasta avem de-a face cu un musical pentru care s-a apelat la adaptarea textului original, în vederea integrării sale în conceptul muzical al acestui spectacol european considerat un adevărat eveniment.

Pentru că pe scenă au urcat 45 de artişti, au fost create 270 de costume, decorurile fiind asigurate de elemente mobile pe care s-au proiectat lumini şi imagini aşa cum nu se mai făcuse niciodată.

Dacă în varianta din 1996 a lui Baz Luhrmann tehnologia a fost folosită în poveste, legătura cu trecutul fiind realizată cu ajutorul textului, în 2013, tehnologia fost folosită pentru a da viaţă poveştii, costumele, muzica şi atmosfera create fiind acelea care au condus către lumea shakespeariană. Aici, coregrafia foarte modernă, împreună cu elementele de balet clasic, au făcut legătura între prezent şi trecut. Sau poate că e mai bine să spunem „între trecut şi prezent", pentru că limbajul de altădată a fost adaptat pentru publicul secolului XXI, cel care, din nefericire, pare a nu mai avea nici timpul şi nici disponibilitatea de-a asista la tragedia în formă clasică a celor doi îndrăgostiţi din Verona.

Cât despre text, prelucrarea lui este vizibilă, mai ales că aici e vorba atât de pasaje cântate, cât şi de secvenţe vorbite, motiv pentru care s-a ales o combinaţie de scenariu adaptat şi original. Interesant este faptul că libretul din limba franceză a fost adaptat de către scriitorul Vincenzo Incenzo, evident, pentru limba italiană, textul suferind din nou o serie de modificări.

Muzica şi vorbele trebuia să se potrivească, dinamica avea să rămână neschimbată, iar scenariul era obligatoriu să respecte elementele folosite în compoziţia iniţială.

Vom vedea în continuare câteva exemple de adaptare a textului shakespearian la peste 400 de an de la scrierea acestuia şi modificările la care a fost supus plecând de la limba engleză, trecând prin franceză, ita-

liană şi ajungând astăzi la traducerea în română.

În replicile rostite am observat o apropiere foarte mare de piesa lui Shakespeare, evident, cu modificările de rigoare, textul fiind mult simplificat, pentru o mai mare accesibilitate. Vom menţiona aici doar trei exemple (deşi ele sunt cel puţin şapte) de adaptare a textului, uneori impusă şi de regulile de subtitrare, de numărul maxim de caractere admise pe fiecare rând sau de împărţirea pe unităţi de informaţie logică.

Vom porni de la varianta originală a piesei (pentru care am ales să folosim tot traducerea lui Ştefan Octavian Iosif), ajungând la adaptarea pentru scenă sau pentru ecran.

Aşadar... Cuvintele Julietei „*Dă-mi atunci de ştire prin cineva pe care-l voi trimite la tine mâine, ca să afle unde şi când vrei tu să ne serbăm logodna*" au devenit în traducerea scenariului acestui spectacol „*Dă-mi de ştire mâine unde vrei să ne serbăm cununia*".

Tot Julieta spune în piesă: „*Şi poţi să crezi de-aceea că-s uşoară... Dar crede-mă că sunt mai credincioasă decât acelea care ştiu să pară mironosiţe*", dar în musical textul se transformă în „*Şi să nu mă crezi uşuratică fiindcă ţi-am cedat aşa iute*".

Replica „*Ochii tăi frumoşi sunt pentru mine mai primejdioşi ca 20 de spade de-ale lor*" devine „*Ochii tăi sunt primejdie mai mare decât 20 de săbii ale lor*".

În privinţa părţilor cântate, acestea sunt în cea mai mare parte alcătuite din pasaje adaptate după ideea textului shakespearian, fără a-l respecta întocmai.

Cu toate acestea, în cazul cântecelor sunt strecurate replici care pot fi regăsite în piesă, pentru ca publicul să aibă repere şi să rămână conectat la opera de la care s-a pornit.

În acest sens vom da patru exemple...

Primul ar fi „*De ce, pentru ce eşti tu Romeo?*", adaptare după celebra replică „*Romeo, de ce eşti tu Romeo?*".

Apoi, întâlnim în text „*Ce e un nume*", adaptare după „*Ce-i Montague?*"

Avem şi un dialog între Romeo şi Julieta: „*- Acelaşi parfum floarea are...*", cu răspunsul „*Oricum i-ai spune!*", o adaptare a replicii pe care în piesă o rosteşte doar Julieta, care zice: „*Un trandafir, oricum îi spui, exală-acelaşi scump parfum*".

În cele din urmă, transformarea textului „*Fac tot ce-mi spui: zi-mi doar 'iubite' deci!*", care în musical devine: „*O să-mi uit numele, spune-mi doar 'iubire'*".

Iată doar câteva exemple găsite într-o singură secvenţă de cinci minute, care face parte dintr-un spectacol de trei ore pus în scenă, până acum, în Franţa, în Spania, în România, în Belgia, Italia, Canada, Marea Britanie, Olanda, Rusia, Austria, Ungaria, Coreea, Taiwan şi Japonia.

Câte limbi, atâtea adaptări, toate conducând către închiderea cercului, către ideea de la care am pornit la începutul acestei lucrări: Shakespeare este universal!

Iar adaptarea textului său poate ridica probleme mai mari sau mai mici, în funcţie de versiunea tradusă, de scenariu, de viziunea regizorală, de momentul ecranizării şi mai ales de cele mai importante reguli impuse de subtitrare.

Filmografie:

- *Romeo şi Julieta* (Romeo and Juliet). Marea Britanie-Italia, 1968.

Regia: Franco Zeffirelli. Scenariul: Franco Brusati, Masolino D'Amico, Franco Zeffirelli

- *Romeo şi Julieta* (Romeo + Juliet). SUA, 1996.

Regia: Baz Luhrmann. Scenariul: Craig Pearce, Baz Luhrmann.

- *Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo.* Italia, 2013. Regia: Giuliano Peparini.

Muzica şi libretul: Gérard Presgurvic. Versiunea italiană: Vincenzo Incenzo.

Traducerea şi adaptarea:

- Bogdan Voiculescu, MTTLC, Universitatea Bucureşti (Romeo şi Julieta - 1968)
- Cristina Crăciun, TVR (Romeo şi Julieta - 1996: adaptare după Ştefan Octavian Iosif)
- Cristina Crăciun, TVR (Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo - 2013)

Redactarea pentru subtitrare: Radu Bogdan Stănescu.

Caius Traian
DRAGOMIR

Suferința și amenințarea ei în orizontul istoriei

Abstract

Este sinistru să observăm – şi în general evităm să o facem – că omul este singura fiinţă terestră care practică tortura şi, implicit, este acea fiinţă care a inventat practica suferinţei induse celor asemenea lui. Ironic, am putea bănui că nici diavolii nu torturează alţi diavoli. Consecutiv uciderii şi torturii s-a instituit teroarea şi terorismul. Viitorul umanităţii depinde prevalent de apariţia în om a unei noi perspective asupra suferinţei.

Cuvinte-cheie: *tortură, crimă, terorismul, statul, dominaţia, dictatura.*

It is horrible to observe – and, in general, we refuse to do this – that the human being is the only terrestrial animal practicing the torture. He invented the induction of the suffering of other men. Ironically, we can presume that the demons do not torture other demons. As a consequence of crime and torture it was developed the terror and terrorism. The future of human kind will prevalently depend upon the creation of a new perspective regarding the suffering.

Keywords*: torture, crime, terrorism, state, domination, dictatorship.*

Tortura – fizică, dar cu atât mai mult cea psihică – este o invenţie umană. Omul poate fi definit în nenumărate moduri, în funcţie de enormul evantai al dimensiunilor existenţiale proprii fiinţării sale. Una dintre definiţii merită cu prisosinţă a fi citată, fie mai ales cu speranţă de a deveni cândva desuetă, dovadă a abjecţiei de care fiinţa omenească încă nu s-a separat şi, este drept urmare, o josnicie încă ataşată condiţiei noastre de până acum: el, omul, este fiinţa capabilă să tortureze şi, se vede oricând ameninţată să fie supusă torturii de către presupuşii săi semeni. Omul nu torturează exclusiv oamenii, deşi oamenii sunt principala ţintă a acestei forme ultime ca degenerescenţă comportamentală a speciei care se denumeşte pe sine sapiens sapiens ; în plus nu are decât uneori, în mod real şi intens ruşinea, sentimentul culpabilităţii, care ar trebui să îl încerce fie şi la cea mai vagă schiţă a unei asemenea implicări diabolice. Execuţia prin crucificare, tortură în sine, cu precedentele nelipsite ale torturii prin biciuire, apoi coroana de spini, rănirea în coasta pieptului Său, ca pentru efectuarea unui sinistru diagnostic al morţii, au fost aplicate Mântuitorului, Fiului lui Dumnezeu, ca dovadă absolută a caracterului execrabil pe care îl poate atinge înclinaţia către rău a omului, în chip specific tocmai la contactul cu binele şi, în particular, cu binele cel mai înalt, acela pe care omul îl datorează lui Dumnezeu şi numai Lui. Ceea ce este cutremurător şi straniu în legătură cu problema suferinţei induse de om poate fi în faptul că,

Caius Traian DRAGOMIR - Diplomat, fost ministru, fost ambasador al României în Franța, e-mail: ctdragomir@yahoo.com

actualmente, încă se mai pot afla în declaraţiile unor instituţii aparţinând nivelului de maximă civilizaţie, după pretenţiile unor state, recunoaşterea, parcă lipsită atât de jenă cât şi, de regret, a recursului, fie şi limitat, la tortură; că există în acest sens şi prevederi legale ale statelor din unele arii geopolitice(geo-culturale) care autorizează această practică abominabilă, fie în instrucţia judiciară, fie în execuţii, sau în mai ,, modeste'' penalităţi, nu înseamnă altceva decât manifestarea în lume a unui satanism pur şi simplu pragmatic şi extravertit, trecut dincolo de pragul simplei imaginaţii simbolice bolnave.

Suferinţa indusă expres oamenilor de către oameni – fără a lua, aici, în consideraţie suferinţa generată de sărăcie, de exploatare, în toate variantele şi aspectele acesteia, de lipsa educaţiei – este un corelativ al voin-

ței de putere, o putere atribuită defectuos de societate statului, dar mai ales asumată de conducători care aspiră la dictatură, sau o asumă și o practică efectiv, ori de grupuri oligarhice, persoane cu vocația condamnabilă, de a se pune în serviciul celor care aspiră la dominarea și subordonarea altor oameni. Este evident că principalul mod al controlului exercitat asupra omului este acela care utilizează moartea, asasinatul, războiul, condamnarea juridică la pedeapsa capitală, lagărul de exterminare. Formele morții ca act opresiv s-au diversificat enorm. Conștiința omului liber nu trebuie să evite a dobândi toate informațiile asupra amenințării la care orice om este supus. Treapta imediat inferioară suprimării fizice a ființei umane este, evident, tortura, care oricând poate fi continuată prin ucidere. Sub aceasta se află înjosirea. Parcurgerea inversă a acestei scări a răului, inacceptabilă moral dar oricând prezentă potențial în lume și amenințătoare, trebuie știută. Ea se află în rezerva oricărei voințe de putere care sfidează umanitatea omului și care, deci, refuză respectul uman, umanismul și democrația. Experiența existențială a celor ce au avut parte să cunoască îndeaproape regimurile care au redus, pentru aproape un secol – în plin veac al XX-lea -, demnitatea unei Europe atât de mândră de pretinsa ei civilizație la o formă nu rareori infernală de viață, sau mai bine zis de moarte se cere atât examinată în sensul adevărului binecunoscutei afirmații aristotelice despre om; acesta, spunea marele filozof al epocii de cea mai înaltă cultură a Greciei clasice, este ființa superioară și întrutotul nobilă a întregii lumi terestre, aflată deasupra tuturor vietăților care populează pământul, atunci când comportarea lui respectă principiile, rațiunii și moralei, dar el devine cea mai din urmă existență de pe pământ, dacă se sustrage atât rațiunii cât și moralei. Puterea corupe, s-a spus încă de mult; puterea absolută, s-a adăugat, corupe în mod absolut. Este aici un joc de cuvinte întrucâtva superficial, dar nu lipsit de adevăr. Probele unei astfel de coruperi, produse de putere, se numesc asasinat, teroare tortură, înjosire.

Nemernicia unor astfel de căi ale puterii, angajată pe calea impunerii sale asupra societăților, oamenilor, popoarelor, nu au făcut-o pe aceasta impracticabilă – dimpotrivă, ea a funcționat, așa cum bine se știe, ani lungi, în alte epoci istorice, secole numeroase chiar. Oamenii cei mai distinși, însă, au cedat și ei uneori, sau poate chiar adesea, fie tentației puterii fie lașității induse de suferință. Aceștia au putut fi corupți uneori, prin procedeul invers – acela al investirii lor cu distincții și omagii. Niccolo Machiavelli se naște în Florența la 1469 și are parte de o viață de numai cincizeci și opt de ani. Ocupă unele posturi politice, administrative și diplomatice în neasemuitul, strălucitorul, prin arta și cultura sa, oraș al Renașterii, protejat fiind într-o perioadă în care familia dominantă a cetății – Medicișii – este înlăturată de la conducerea Capitalei Toscane. La revenirea Medicișilor în cetatea pe care o socoteau a fi a lor, Machiavelli suferă nu doar marginalizarea ci și oprimarea, până la tortură. Acest cel mai mare politolog al istoriei civilizației, totodată istoric și scriitor de cea mai mare distincție, erudiție și valoare, scrie celebrele sale tratate politice - ,, Principele'' și ,,Discursul asupra primei decade a lui Titus Livius; elaborează marea sa; ‚Istorie a Franței'', dar și o cunoscută comedie (,,Mandragora''). ,,Principele'' este o operă concepută a face o amplă referire la ceea ce autorul aprecia a trebui să reprezinte politica marelui, dar și sângerosului prinț al Renașterii, Lorenzo di Medici, căruia Machiavelli îi și dedică această carte inegalabilă atât ca profunzime cât și sub raportul realismului politico-istoric. Este evident că Machiavelli nu a fost singurul spirit de geniu care a pactizat cu propriul său opresor. Trebuie subliniat însă că în conținutul, dar și în forma scrierilor sale, și nu doar a Principelui, el nu a făcut nicio derogare de la adevărul faptelor și problemelor la care făcea referire. Personalități de asemenea geniale care nu au avut de suferit direct în urma dictaturii naziste, dar care au avut, istoric, ocazia de a fi martori aberațiilor și gravelor forme de opresiune practicate în Germania sau în teritorii ocupate sub conducerea lui Adolf Hitler s-au lăsat seduse de persoana acestuia, precum Gerhard

Hauptmann, Premiul Nobel pentru literatură încă din 1912, şi Knut Hamsun, marele scriitor norvegian, laureat Nobel în 1920, ultimul aderent mai curând al ideologiei dictatoriale, decât adept al unui conducător anumit – susţinând totuşi guvernarea colaboraţionistă a ţării sale din vremea ocupaţiei germane. Aceste exemple citate rămân totuşi simple date, privind submisiunea pe care puterea o poate obţine lezând direct pe cei care o vor susţine apoi, sau pe semenii lor aflaţi într-o continuă suferinţă şi înjosire de care cei ce se supun par să fie cel puţin în chip practic scutiţi, servind drept modele de falsă valorizare a acţiunii dictatorului. Fiinţe umane supuse unui regim tiranic pot arăta însă o clară coordonare a actului de înjosire, cel puţin atunci când acesta nu vine din partea conducătorilor sau conducătorului lor. Problema principală constă în a afla dacă deriva opresivă a conducătorilor absoluţi, ori totalitari, este un pur act pragmatic, sau constituie expresia unei afectări maladive, patologice a unui psihic care trece în afara limitelor normalităţii, intrând în sfera sadismului necontrolat. Indiferent dacă acest sadism este unul calculat ori un rezultat de afectare bolnavă, poate sever distructivă a psihicului, în ce relaţia se află sadismul şi istoria?

Un aspect penibil şi totodată provocator al relaţiei dictatură-înjosire este relevat de comportamentele ce depăşesc limita admisibilului care s-au produs în ultimul an al Celui de al Doilea Război Mondial, cât şi imediat după încheierea acestuia. Consecutiv debarcării aliate din Normandia,în iunie 1944, populaţia franceză oprimată, dar şi supusă umilinţei unei existenţe sub ocupaţie străină, s-a comportat deosebit de sever cu aceia dintre compatrioţii lor care acceptaseră să colaboreze cu autoritatea de ocupaţie. În afara condamnărilor judiciare oficiale au avut loc atât anchete sumare, prin judecată populară, precum şi supunerea la oprobriul public a unor persoane acestea fiind obligate să parcurgă străzile oraşelor sau satelor în care locuiau, purtând îmbrăcăminte sumară şi pancarte ataşate de gât, expunând înscrieri ruşinoase, autoacuzatoare; li se impunea să bată ei înşişi tobe şi să îşi strige vinovăţia. Înjosirea fostului opresor, sau agent al opresorului ajungea să fie mai crudă şi stupidă decât cea pe care o trăiseră, este drept, pentru nu puţină vreme, cei oprimaţi. Fusese uitat un vechi principiu juridic spunând că pedeapsa nu trebuie să fie într-o asemenea măsură severă sau crudă încât să îl transforme pe vinovatul odată condamnat într-o victimă atrăgând mila publică, precum şi revolta împotriva sălbăticiei omeneşti. Merită a fi amintit că omul excepţional care a fost Generalul Charles de Gaulle, s-a exprimat curând după eliberarea Franţei în cuvinte clare, până la debarcarea din Normandia erau în ţară nouăzeci şi cinci la sută colaboraţionişti, iar acum ni se pretinde că au fost nouăzeci şi cinci la sută rezistenţi. Ştim că un reputat om de stânga român i-a spus în faţă unuia dintre principalii şefi comunişti, în aceiaşi perioadă în care Generalul de Gaulle îşi formula sarcasmul citat: tovarăşe secretar general, puţini am fost, mulţi am rămas. Oricum stilul deambulatoriu de înjosire occidentală a celor rejectaţi politic a fost preluat şi de România. Îndeosebi negustori ceva mai avuţi sau proprietari agricoli bogaţi erau plimbaţi, în perioada trecerii în război a României de partea Naţiunilor Unite, ca şi imediat după victoria din 1945, pe străzi, bătând tobe, strigându-şi autoacuzări şi purtând pancarte cu menţiunea vinovăţiei lor – în general ascunderea alimentelor în vederea speculei. Incredibil poate, dar cei care s-au exprimat îndârjit împotriva acestor scene au fost unele grupuri de ofiţeri ruşi, din trupele care asigurau legătura, prin România cu armatele, ocupând Austria şi Germania. Aceştia spuneau, în cont propriu, şi nu în numele armatei lor, că românii au dreptul să condamne pe vinovaţi la pedepse oricât de grele, dar nu să umilească public fiinţe omeneşti. Este interesant de observat că între guvernanţi şi oamenii unui popor, reparaţia sentimentelor umane poate fi cu totul neaşteptată. Aceasta se poate dovedi adesea corectă, sau mai exact poate, conformă bunului simţ, pe când partizanatul politic ar fi sugerat o cu totul altă comportare populară.

caiete critice

Viorel COMAN

Panait Istrati – Între vocaţie şi aspiraţie

Abstract

Ultima carte, "În lumea Mediteranei", (vol. 1 – Răsărit de soare *şi vol. 2* – Apus de soare*) are semnificaţii speciale pentru opera lui Panait Istrati. Sunt evocate întâmplări pitoreşti, adesea pline de umor, pe care autorul le-a trăit la Cairo, Damasc, Beirut, Pireu între 1906-1913. Dacă în ţară Panait Istrati este un ziarist social-democrat angajat, în Orient hoinăreşte pentru că vrea să cunoască lumea. Există în opera lui Panait Istrati o "chemare a Orientului" care va deveni spaţiul literar predilect.*

Cuvinte-cheie: *Orient, Mediterana, Panait Istrati, aventura.*

The last book, "In the world of the Mediterranean" (chapter 1 – Sunrise *and chapter 2* – Sunset*) has special significance for Panait Istrati's work. Picturesque stories are evoked, often humorous, which the author has lived in Cairo, Damascus, Beirut, Piraeus between 1906-1913 . If in his country Panait Istrati is a commited social democrat journalist, in the East he wanders because he wants to discover the world . There is in Panait Istrati's work a"call of the East"that will become the favorite literary space.*

Keywords*: Orient, Mediterranean, Panait Istrati, adventure.*

Este limpede pentru oricine-i cunoaşte în profunzime structurile operei că Mediterana este un lac istratian. În primii şapte ani de după prima plecare din România – decembrie, 1906 – Panait Istrati a petrecut perioade lungi hoinărind aparent fără rost şi fără scop prin Orient. Mai ales în pragul iernilor lua clandestin vaporul şi pleca în ţări „de soare pline", cum spune poetul . Distingem astfel adevărate strategii de retragere din faţa frigului scitic din Bărăgan – iarna, ca anotimp, este o structură absentă – şi, pe de altă parte, de exprimare a naturii lui solare. Dimensiunea fabuloasă a exodului ciulinilor – pagină memorabilă din prima parte a romanului „Ciulinii Bărăganului"- evocaţi halucinant în mari turme de sfere de spini rostogolindu-se spre sud în bătaia crivăţului sugerează o spaimă de boreal.

În aceste călătorii prin Orient, cu scop deocamdată nedivulgat, Panait Istrati îndură cu seninătate umilinţe şi mizerii greu de acceptat. Trăieşte ca vrăbiile, mănâncă puţin, munceşte pe ici-colo, caută de muncă, dar se roagă să nu găsească, doarme pe apucate în spaţii sordide. Are însă o curiozitate de neostoit, doreşte să cunoască oameni şi locuri. Într-un sens mai înalt, el practică scoptophilia, în sensul vechi, grecesc, de om care priveşte realitatea şi spune doar ceea ce vede.

Descinde într-o lume de halima, cu vagabonzi, zilieri, aventurieri, circari, palicari,

Viorel COMAN - Cercetător, Muzeul Brăilei „Carol I", e-mail: viorelmortu@yahoo.com

„peşti", vântură-lume, femei fără căpătâi. O lume pitorească, în felul ei, o lume măruntă în care virtutea şi ticăloşia îşi dispută întâietatea, iar bogăţia şi sărăcia sunt relative. Culmea este că găseşte pretutindeni brăileni, pe principiul verificat că un brăilean, dacă pleacă de acasă, unde ajunge, tot brăileni caută. Orientul începutului de veac XX, aşa cum îl cunoaşte Panait Istrati este un turn Babel care are o singură virtute, dragă lui Adrian Zografi: nu cunoaşte intoleranţa. Deocamdată. Aici fiecare zi are povestea ei unică şi irepetabilă.

Adevărul este că Orientul oferă sursă de inspiraţie pentru jumătate din opera istratiană. Cealaltă jumătate are ca element pivotant Brăila.

Acum când avem acces la întregul operei istratiene putem spune că acele călătorii intermitente făcute în Orient, între 1906 – 1913, au rostul lor, ţinut deocamdată secret: autorul caută un spaţiu care să devină cândva literar. Hoinarul brăilean căuta cu înfrigurare ceva ce va divulga târziu, aproape peste un deceniu, prin opera sa: un loc adecvat care să primească altoiul unei opere. Nu s-a remarcat deloc, în cazul lui Panait Istrati, aspectul programatic al operei. Tuturor li s-a părut că opera este a unui buimac şi că ea ţâşneşte ca un gheizer, ca din nimic. Nicidecum. Totul este programat, în tăceri şi îndârjiri, cu viaţa pusă amanet pentru operă, trasat cu o rigoare inginerească. Tot ce rezumă aventura de suprafaţă a omului Panait Istrati, după 1906, duce, de fapt, către „Chira Chiralina"şi celelalte opere care au urmat. Când ajunge să le publice, după ce primeşte elogiul lui Romain Rolland care remarcase tumultul geniului, operele erau deja pregătite până la detaliu. Scrierea lor este, de fapt, o formă de transcriere. Se ştie, Istrati scria uşor, fără chinurile stilului, fără adăugiri, doar cu nuanţări şi şlefuiri care adaptau textul unui autodidact pentru limba franceză. La ce viaţă a dus în aceşti ani – a fost un atlet al mizeriei – doar opera la care medita în tăcere îl mai ţinea în viaţă, ca un colac de salvare în oceanul social.

Opera însăşi, în formele ei lente de alcătuire devenise o fiinţă care îşi cerea drepturile, îşi impunea voinţa, cerea omului să făptuiască în numele ei. Dacă ar fi să cuantificăm câtă proză a produs aventura occidentală a lui Panait Istrati, realitatea ne-ar obliga să spunem: mai nimic. Doar o povestire arată marea nostalgie a Occidentului, sugerând prima încercare – ratată – de a vedea Parisul: Direttissimo, publicată în 1928.

Orientul rămâne raiul lui beteag. Aici

cunoaşte, ca într-o mare iniţiere, binele şi răul, aventura, iubirea şi malformările ei.Orientul este mediul predilect, spaţiul literar cel mai rodnic. În niciun alt mediu Panait Istrati nu s-a simţit atât de senin, de împăcat cu sine, ca în povestirile orientale, de la „Chira Chiralina"până la „În lumea Mediteranei (Apus de soare)". De dragul prieteniei şi aventurii îndura orice. Sentimentul divin al libertăţii aici îl are.

Chiar dacă pleacă din Brăila pentru că se simţea încorsetat, totuşi substanţa povestirilor cu subiect oriental nu este fundamental diferită de povestirile cu subiect brăilean. Între „Căpitan Mavromati" şi „Bakâr" sau între „La stăpân" şi „Musa" nu sunt rupturi fundamentale. Deşi Brăila avea atunci, la începutul veacului XX numeroase forme de existenţă occidentală, chiar la fel de puternice ca cele orientale, totuşi Panait Istrati optează doar pentru subiectele care sugerează atmosfera orientală. Orientul îi arată, ca unui fiu pe care îl recunoaşte, toate podoabele şi îi oferă mari daruri. În zona existenţei materiale, nimic semnificativ. Fundamental rămâne darul povestirii fără sfârşit, care se naşte una din alta, într-o structură şeherezadică. Această putere de a transforma existenţa diurnă în poveste devine o taină a operei istratiene sugerând puterea creaţiei salvatoare.

În 1924, când publica în „Adevărul literar şi artistic" povestirea „Sotir", scrisă cu doi ani înainte, adăuga o „Notă a autorului" în care amintea cuvintele „marelui dascăl" Romain Rolland: „creaţia m-a scăpat de la boală, de la moarte, de la pierzanie". Cei şapte ani de cunoaştere a Orientului alternează cu activitatea sindicală din docurile Brăilei dar şi cu cea de ziarist. Plecarea din Brăila spre Alexandria Egiptului are loc în decembrie, 1906, la doar câteva zile de la publicarea primului articol. În ziare de stânga Panait Istrati a publicat, între 1906 şi 1913, 92 de articole, adică substanţa unei cărţi de 270 de pagini, conform ediţiei „Humanitas"a publicisticii. Între tânărul care a aderat la mişcarea sindicală sau politică exprimând ceea ce crede în presa vremii şi tânărul liber care, perioade lungi, trage mâţa de coadă prin Cairo, Damasc, Smyrna, Alexandria, Pireu, Beirut, Port-Said este o diferenţă enormă. În povestirile orientale care evocă această perioadă ochiul social este adormit. Nu tresare la nicio realitate care, fie la Brăila, fie în România, îl scandalizează, îi umple condeiul de revoltă şi îl face unul din cei mai buni ziarişti de stânga din România începutului de secol. În povestirile orientale însă, nu apare nicio problematică socială, nicio observaţie despre codul moral al lumii în care trăieşte. Nu judecă pe nimeni, trece cu vederea peste situaţii revoltătoare. Nu luptă, nu măsoară realitatea cu vreun canon ideologic sau social, nu vrea binele nimănui. Trăieşte între greci, armeni, evrei, turci, întocmai ca la Brăila. Cunoaşte lumea cosmopolită dar şi duhorile azilului gorkian de noapte. Doar datele biografice confirmă că avem de-a face cu aceeaşi persoană. Dimpotrivă, sindicalistul este un admirabil luptător social. El are verb tăios, este pamfletar pătimaş în tot ceea ce scrie. Când analizează realitatea brăileană sau românească dezvoltă agresivitate, e analitic, are ochi bun şi vede răul social, trage repede sabia verbului din teacă. Avea făcute patru clase primare în şapte ani şi are curajul să înceapă o polemică de la egal la egal cu N. Iorga. Şi nu reiese că este înfrânt. Savantul nu i-a iertat niciodată curajul de cizmar care se înălţase peste croiala sandalelor sale... Este un ziarist de primă mână, care nu mănâncă degeaba coloanele ziarelor sale.

Cele două imagini sunt faţa şi reversul personalităţii lui Istrati. Este aici exprimată tensiunea dintre vocaţie şi aspiraţie, dintre luptătorul pentru orice formă de nedreptate, pentru, cum se spunea în cea mai bună limbă de lemn, o lume mai bună, şi omul cotropit de lumea din Levant.

Lumea orientală este benefică pentru artist, lumea românească este benefică pentru ziarist. Acum nu ştim care este vocaţia şi care este aspiraţia. Deocamdată înclinăm să credem că vocaţia de scriitor înăbuşă pentru o vreme aspiraţia de ziarist, de observator al realităţii.

Tânărul ziarist cunoaşte surprinzător de bine principiile luptei de clasă. Când îşi scrie articolele politice dezvoltă această ten-

siune, apără pe cei nedreptăţiţi, identifică răul în cei care malformează umanul, acuză. Dimpotrivă, când evocă întâmplările trăite de el în peregrinările orientale, chiar dacă vede realităţi asemănătoare oarecum cu cele de acasă, el dezvoltă o viziune de prozator, fără niciun amestec al politicului. Fiind ziarist „de stânga" s-ar zice că ura faţă de societatea burgheză este un principiu fundamental. Mai ales la începutul secolului al XX-lea acest maniheism funcţiona în ziarele de stânga din România ca un fel de religie.

Toţi scriitorii români „de stânga" contemporani cu Istrati, care şi-au scris opera pe principiile luptei de clasă, pe îndemn la ură şi răzbunare au sfârşit prost. Al Sahia, I. Păun – Pincio, Th. Neculuţă şi mulţi alţii au sfârşit în firidele prăfoase şi mărunte ale istoriei literare. Tocmai pentru că şi-au cuplat opera la principii doar politice, ignorând legile estetice.

Istrati însă are reflexe de scriitor adevărat. El rămâne un prozator pur, cu instincte epice sănătoase dar în egală măsură rămâne şi un ziarist la fel de pur prin spiritul polemic şi justiţiar care îl animă. Dar cele două feţe ale medaliei firii istratiene se vor mai întâlni o dată într-o confruntare teribilă în timpul celor 16 luni de călătorie prin U.R.S.S. I s-a cerut să călătorească prin „măreaţa Uniune"cu ochii larg închişi, să nu vadă realitatea profundă, dureroasă, la zece ani de la Revoluţie. Numai că Istrati se revoltă şi scrie celebra „Spovedanie pentru învinşi". Gestul său are urmări tragice. „Aspiraţia" îşi ia revanşa, tulbură profund „vocaţia" scriitoricească. Scriitorul iese din această luptă învins, pustiit, bolnav. Nu îşi va mai reveni niciodată.

Diferenţa între palicar şi ziarist este enormă. Omul nu poate fi înţeles decât ca fiinţă mitologică, un Ianus bifrons, care deşi trăieşte în medii oarecum asemănătoare, are reacţii diferite: priveşte cu voluptate mizeria Orientului şi trăieşte cu îndârjire şi revoltă prezentul românesc.

Care este Istrati cel adevărat? Sunt mai multe răspunsuri posibile. Oricum provocarea nu este oarecare. Această structură bipolară a personalităţii o mai întâlnim doar de câteva ori la câteva personalităţi accentuate din literatura română. Patternul românesc rămâne tot Eminescu, împărţit între lirica de dragoste şi pamflet, între poem filosofic şi cronică politică în ziarele vremii. Ziaristul Istrati scrie despre teme ale zilei, despre probleme sociale consemnate în timp real. Efemeridele din presă sugerează o scurtcircuitare a timpului trăirii cu timpul scrierii. Dar între tânărul rătăcitor din 1913 şi povestitorul din 1923 este un deceniu care îndulceşte realul. Ecuaţia camusiană a timpului trăirii şi a timpului mărturisirii are efecte benefice pentru scriitor. Timpul dă o altă dimensiune realului. Încă o dată literatura îşi arată întreaga şi dulcea ei putere. Chiar dacă proza istratiană este rezultatul unui pact biografic- Istrati este un scriitor care ilustrează exemplar situaţia – totuşi ficţiunea nu dă pace elementului biografic, ea lucrează, impune încet dar sigur legile ei implacabile, iar biograficul nu rămâne în cele din urmă decât o mască. Dacă am reflecta asupra sensului biografiei lui Istrati – fără îndoială, una din cele mai fascinante biografii din literatura universală – s-ar impune atenţiei noastre un tip de realitate care, exprimându-se identic de câteva ori, devine o marcă a destinului. Toate marile etape distincte ale biografiei scriitorului au o durată aproximativ egală. Mereu, după şapte ani – cifră cu o oarecare simbolistică magică – după mari, grele şi complicate acumulări, destinul scriitorului dezvoltă o spectaculoasă schimbare de cod. Prima perioadă, am arătat deja, începe în decembrie, 1906, cu „Chemarea Orientului", cu prima călătorie în ţări mediteraneene şi se încheie în 1913, tot în decembrie, când pleacă la Paris deci cu un alt eveniment care îi va marca destinul, „Chemarea Occidentului". Cele două „chemări"au fost evocate în ultimul roman „În lumea Mediteranei", primul volum „Răsărit de soare", al doilea, „Apus de soare". Între un răsărit şi un apus – mari metafore ale ultimului roman- se consuma ziua astrală a operei lui Panait Istrati.

Majoritatea subiectelor povestirilor şi romanelor sale au rădăcinile înfipte în întâmplarile acestor ani.

Lidia VIANU

Ce înseamnă „Recuperarea Anglisticii” în România?

Abstract

Proiectul Recuperarea Anglisticii în România *deschide drumul studierii epocii anglofone contemporane într-o ţară care până nu demult a fost francofonă. El constă într-unsite care pune gratuit la dispoziţia cititorilor traduceri literare timpurii din limba engleză în limba română, manuale şi dicţionare ce au servit predării limbii engleze acelora care aveau limba română ca limbă maternă.*

Cuvinte-cheie: *anglistică, traduceri, manuale, dicţionare, istoria anglisticii româneşti.*

The project entitled Recuperarea Anglisticii în România *is the first stage of research regarding the contemporary anglophone period in a country that used to be francophone till not long ago. It is a site that offers for free download early literary translations from English into Romanian, handbooks and dictionaries once used in teaching English to Romanians.*

Keywords*: the study of English, translations, handbooks, dictionaries, the history of Romanian English studies.*

Pe măsură ce istoria culturală a unei naţiuni creşte, cu cât trec secolele şi se adună mai multe cărţi scrise, rolul bibliotecii creşte şi el. Biblioteca este spaţiul cu cea mai mare cantitate de materie cenuşie pe cm^2.

Iată, prin urmare, motivul pentru care proiectul „Recuperarea Anglisticii în România”, proiect cu finanţare europeană pentru „Patrimoniul cultural”, a ales să se alieze cu Biblioteca Academiei şi Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti. Cărţile din aceste biblioteci—unele datând din clipa apariţiei paginii tipărite la noi în ţară—sunt cea mai concretă mărturie a evoluţiei culturii române.

În cazul Anglisticii, trebuie să pornim de la ideea că, în contextul politic al anului 2016, limba engleză este a doua limbă oficială în Europa, dar şi pe alte continente. A nu vorbi englezeşte este sinonim cu a te reduce la izolare economică, nu numai culturală. De aici vine şi interesul echipei UB în acest proiect: istoria studierii şi propagării limbii engleze în România dă măsura integrării ţării noastre în Europa şi în lume.

La mijlocul anilor 1800, când au început să apară traduceri din literatura engleză, în alfabet chirilic şi apoi de tranziţie, România nu era încă un stat unitar din punct de vedere politic, şi era un spaţiu francofon. Din această cauză, multe din cărţile englezeşti au pătruns aici prin traduceri din limba franceză.

Centrul de greutate al acestui proiect este reprezentat de dicţionare şi manuale necesare predării limbii engleze vorbitorilor de limbă română. Motivul este simplu: echipa de cercetători ai Universităţii Bucureşti a urmărit mai mult decât să pună la îndemâna publicului cititor cărţile vechi şi greu accesibile din domeniul anglisticii, prin intermediul unui site dedicat Anglisticii

Lidia VIANU, e-mail: lidia.vianu@gmail.com

româneşti — http://www.recuperareaanglisticii.ro/ —, aşa cum au francezii (*toute proportion gardée)* http://gallica.bnf.fr/ ori americanii https://archive.org/. Universitatea Bucureşti dovedeşte prin această alianţă cu două biblioteci cu istorie şi tradiţie în cultura română că Anglistica este un domeniu de cercetare care defineşte în acest moment o epocă esenţială în România: epoca anglofonă.

Sperăm ca cititorii şi eventualii posesori de cărţi rare, care ar merita incluse în patrimoniul cultural român şi postate pe acest site cu accesare gratuită, nu ne vor ocoli.